[redacted]

[redacted]

ÜBER
KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM

ERSTER JAHRGANG

MIT FÜNF PHOTOGRAPHIEEN

BERLIN
FERD. DÜMMLER'S VERLAGSBUCHHANDLUNG
(HARRWITZ UND GOSSMANN)
1865.

[redacted]

INHALT.

JANUAR.

FEBRUAR.

MÄRZ.

APRIL.

Seite man stehe, und die Möglichkeit bleibt offen, von der einmal bekannten Stellung aus frei zu reden und rückhaltslos Zustimmung oder Bedenken in schlichten Worten auszusprechen.

Wie aber sollte Lebenden gegenüber eine solche Unumwundenheit gestattet sein?

Man erwäge, was 'Urtheil' sagen will. Nicht ein hin- und herreden über Nebendinge, ein halbaussprechen des einen, halbverschweigen des andern: urtheilen heifst, scharf in's Auge fassen was wirklich die lebendige Mitte des Werkes oder des Charakters seines Urhebers bildet, und ohne Rücksicht auf Personen oder Verhältnisse zu erkennen geben welchen Rang man ihm anweist. Wer hätte den Muth, dem besten Freunde im geheimsten Vertrauen ganz offen Alles zu sagen was er über ihn denkt? Es müsten grausame Dinge ausgesprochen werden, wollte man die Gedanken voll zu erkennen geben die man hegt im Anblicke dessen was durchschnittlich auf dem Markte des Lebens zu Tage kommt.

Es giebt Werke welche ein Künstler mit dem Bewustsein hergiebt dafs sie mifslungen seien — soll das der grofsen Menge gesagt werden? Es tritt fast bei der Mehrzahl derjenigen welche au[f] geistige Production angewiesen sind (und folglich sich von ihr abhängig gemacht haben) der Augenblick ein, wo sie nicht weite[r] vorrücken, wo ihre geistige Jugend ein Ende hat gleichsam, sie sich selbst zu wiederholen beginnen und im Stillen fühlen dafs sie was hinter ihnen liegt weder übertreffen, ja jetzt nicht einmal mehr

Denn kein Mittel giebt es, diesen Mangel zu verbergen. Soll man bei jeder Gelegenheit auf den ganzen Jammer des jetzigen Kunstwesens zurückkommen, dessen Ursachen sich wohl verschweigen, gewiſs aber niemals verkennen lassen? Ich habe immer nur zwei Erfahrungen gemacht: entweder die Künstler wuſsten selbst am besten was ihnen gelungen oder nicht gelungen war, und wer es ihnen öffentlich sagte, belehrte sie durch keine unerwartete Neuigkeit; oder es kam ihnen gar nicht darauf an die Wahrheit zu hören, sie wollten überhaupt nur des Absatzes ihrer Werke wegen öffentlich rühmend genannt sein. Dieser Standpunkt (der des Handwerkers) ist heute allgemeiner als man glaubt. Er kann hier natürlich nur der Vollständigkeit wegen in Betracht kommen.

Die einzige Art einem Künstler in Beurtheilung seiner Arbeiten wohlzuthun und zu nützen, ist, wenn sie uns erfreuen, diese Freude ihm im Vertrauen so schön als möglich auszudrücken.

Und im Grunde, was kann ein Künstler mehr verlangen daſs ihm zu Theil werde? Es mag der Genius dem Genius begegnen und einer den andern begreifen, erkennen und in allen seinen Intentionen verfolgen: das sind glückliche Zufälle, Geschenke der Vorsehung. Niemals aber wird die Gelehrsamkeit sich zu Höherem erheben, als das zu betrachten was bereits gethan worden ist, nie das schaffen oder schaffen helfen was noch gar nicht zum Vorschein kam. Das aber ist das Eigentliche der Kunst: hervorzubringen was Niemand vorhersah. Das muſs der Künstler selbst thun, einsam, ohne Hülfe, ohne irgend den Beistand anderer Kräfte als seiner eigenen. Und wenn es ihm gelang — wer sagt es ihm am schönsten? das eigene Bewuſstsein; und wenn er sonst noch Zeugen dafür bedürfte, so sind ihm die einfältigen oft noch lieber als die welche viel gesehn haben und ihm mit Vergleichen und eignen Ideen kommen.

Es muſs gerade herausgesagt werden: die wissenschaftliche Betrachtung der Kunst hat mit der producirenden Kunst des Tages in directem Verkehr gar nichts zu schaffen. Nicht an die Künstler, sondern an das Publikum wendet sie sich. Dieses will sie belehren und dadurch allein der Kunst nützen. Denn daſs die Zeit mit ihrem Urtheil und ihre Fähigkeit zu sehen und zu genieſsen bedeutenden Einfluſs habe auf die Entwicklung eines Talentes, liegt offen da, und daſs das Ziel aller Wissenschaft, obgleich es dieser nur

darauf ankommen soll, die Wahrheit zu suchen und auszusprechen, doch zuletzt ein auſser ihr liegendes volkserziehendes sei, wird Niemand läugnen. Jede Wissenschaft muſs in der Richtung in der sie suchend vorwärtsschreitet, schlieſslich mit den Bedürfnissen des arbeitenden Jahrhunderts zusammenfallen. Ohne dieses praktische Ziel darf auch die idealste geistige Thätigkeit nicht sein. Und so die wissenschaftliche Betrachtung der Kunst. Ihr letztes Ziel ist, das Volk zu bilden damit dieses seine Künstler besser erziehe; man gestatte den Ausdruck: immer ist es das Publikum gewesen das seine Künstler aufzog und zur Blüthe brachte. Und wo es den Anschein hat als blühten sie trotz ihm, da kann man doch nur sagen, 'wie erst würden sie sich entfaltet haben ohne gezwungen zu sein diesen Trotz durch einen so groſsen Antheil ihrer besten Kräfte nähren zu müssen?' Nicht der schaffenden Künstler wegen, sondern des Volkes wegen das in den Stand gesetzt werden soll die Künstler zu begreifen und zu würdigen, die in früheren Zeiten sowohl als im Momente als ein Stolz des Menschengeschlechtes unter uns gearbeitet haben und arbeiten, muſs die Ergründung der Kunstgeschichte wissenschaftlich betrieben werden.

Es kann nach alledem nicht zweifelhaft scheinen, daſs auf die öffentliche Meinung eingewirkt werden müsse. Sicherlich, fühlt diese und verlangt sie in bedeutenden Dingen das Rechte, so lenken nach einigem Bedenken die regierenden Mächte still ein in die richtigen Fahrgeleise. Schleswig-Holstein lastete auf dem Gewissen Deutschlands bis

[redacted]

wenn erst die dortigen Verhältnisse sich geändert haben, auf den Bau eines Museums drängen mufs, das die dortige Gallerie wahrlich verdiente. Schon feiner ist die Erwägung, man müsse Kunstwerke ihres Geldwerthes wegen schützen und sammeln. Sie wird es sein, die bei Cornelius' unaufgestellt in Berlin lagernden kostbaren Cartons als maafsgebend in den Vordergrund treten mufs; denn es ist kein Zweifel dafs diese Papiere, unaufgestellt und ungeordnet, untergehen müssen, wie sie denn bereits gelitten haben. Noch edler ist der Gesichtspunkt, dafs eine richtige Pflege der bildenden Künste auf Fabrikwesen und Handwerk und damit auf die Grundlage des heutigen Staatswesens den vortheilhaftesten Einflufs übe. Dies ist der Grund aus dem die Engländer officiell so viel für die Kunst thun. Am alleredelsten (die reine Freude am Schönen ausgenommen, zu der sich, wie Athener und Florentiner zeigen, allerdings auch ganze Gemeinwesen zu erheben vermögen) ist das historische Gefühl, eins der ersten Resultate für jedes einigermafsen gründliche Geschichtsstudium: dafs es nur weniger Jahrhunderte bedürfe, um Alles was ein Volk durch Thaten der Klugheit und der Gewalt erreichte, erblassend zurücktreten zu lassen hinter dem was es in Kunst und Wissenschaft geleistet, und dafs, noch einige Jahrhunderte weiter, Alles was nicht durch Kunst und Wissenschaft beleuchtet dasteht, rettungslos in Dämmerung oder Dunkel versinke. So gewifs wie wir heute Phidias als den wichtigsten Namen neben Perikles, und Apelles und Aristoteles als die wichtigsten neben Alexander dem Grofsen nennen, so gewifs wird, wenn in späteren Jahrhunderten von der heutigen Zeit die Rede ist, ihr Werth nach dem beurtheilt werden was Wissenschaft und Kunst für sie, und sie selbst für Kunst und Wissenschaft gethan hat. Um ein näherliegendes Beispiel zu wählen: wenn so recht mit wenigen Worten die Leerheit und Unfruchtbarkeit des ersten napoleonischen Kaiserreiches bezeichnet werden soll, weist man auf seine vergeblichen Versuche hin, die bildende Kunst zu heben und es auf diesem Felde zu lebensfähigen Eigenthümlichkeit zu bringen.

All dies ist einfach genug um von Völkern und Fürsten begriffen zu werden, und das Beispiel anderer Nationen zeigt dafs es begriffen worden sei. Keine schönere, dringendere Aufgabe deshalb, möchte es scheinen, als auch bei uns diese Wahrheiten so lange zu wiederholen bis sie, zu Ueberzeugungen geworden, die öffentliche

Stimmung umwandeln und durch diese endlich den ausübenden Künstlern zu Gute kommen. Man könnte sagen, es sei eine Mission in diesem Sinne zu schreiben und seine Kräfte einzusetzen.

Gewiſs, Gelegenheiten bieten sich genug wo es gesagt werden muſs. Dennoch aber ist es auch dies nicht was in diesen Blättern zunächst verfochten werden soll. Worauf es, wenn zum Vortheil einer Wissenschaft gearbeitet wird, vor allem andern zuerst ankommt ist, den Standpunct klar zu fassen auf dem die Wissenschaft steht. Ehe sie praktisch wirkend eingreifen kann, muſs sie vor allen Dingen fest begründet selber erscheinen. Ist die neuere Kunstwissenschaft das? Steht sie auf einer Stufe mit den übrigen Wissenschaften? Diese Frage bleibt zu stellen, und, fällt sie verneinend aus, dafür zu sorgen daſs man sie künftig in bejahendem Sinne zu beantworten im Stande sei.

Es brauchen die Verhältnisse wie sie liegen nur unbefangen betrachtet zu werden, und es wird sich ergeben, es sei unmöglich der Betrachtung der neuern Kunstgeschichte heute bereits den Rang einer auf sicheren Grundlagen ruhenden Wissenschaft einzuräumen. Die Ursachen liegen so klar vor und fallen so wenig irgendwem zu Last, daſs es keiner Selbstüberwindung bedarf sie anzuerkennen.

Die Zerstreuung der modernen Kunstwerke und die daraus entspringende stets nur partielle, immer zugleich aber auf andern Grundlagen beruhende Anschauung derer welche sich mit diesen Dingen be-

ten, wie weit der Autor das Material kannte. Ob er absichtlich bestimmte Dinge ignorirte, oder ob er einfach nicht von ihnen unterrichtet war. Kommen über solche Arbeiten nun gar die Federn derer welche überhaupt selbst nichts gesehen haben, sondern diejenigen nur ausschreiben von denen so oft ungewifs ist was und wie sie sahen, so entsteht das wozu die betreffende Litteratur in Deutschland heute zum Theil geworden ist.

Allerdings hat die letzte Zeit in diesen Dingen eine Aenderung gebracht. Das Reisen ist leichter geworden, die Photographie leistet ungemeine Dienste. Aber immer noch ist das grofse Material nur Wenigen bekannt und nur wieder Einzelnen unter diesen in seiner vollen Gesammtheit. An diese mufs man sich wenden wenn man Auskunft verlangt, und hinnehmen was sie geben ohne prüfen zu können in wieweit ihren Angaben jedesmal zu vertrauen sei. Mit allen Kräften, scheint mir, mufs deshalb zuerst dahin gearbeitet werden, die fehlende Grundlage von Material zu schaffen, und hier mit einzutreten und durch Vereinigung zerstreuter Kräfte eine Aenderung herbeiführen zu helfen, ist das was ich durch diese Blätter mir vorgesetzt. Dies ist es worauf es in Deutschland, zumal aber in Berlin jetzt ankommt.

Denn während man in England, Belgien und Frankreich in Einsicht jener Hemmnisse bedeutendes leistet um das Material für Kunststudien zu verbreiten, auch in Italien, selbst in Wien und München viel gethan wird, bei uns liegt alles wie im Schlafe und rührt sich kaum. Man scheint die neuere Kunst als beinahe aufser dem Bereich ernsthafter Behandlung liegend anzusehn. Diejenigen welche sich ihr gewidmet haben, fühlen wohl sämmtlich wie allein sie stehn und wie das Forum für diese Fragen aufserhalb Deutschlands zu suchen sei. Für die antike Kunst sind Kräfte genug in Thätigkeit. Jede neue Entdeckung wird sogleich in würdigster Weise allgemeines Eigenthum. Zeitschriften und persönlicher Verkehr vermitteln einen ununterbrochenen Austausch der Gedanken, und es ist eben so merkwürdig als überall leicht erkennbar, welchen Einflufs dieses Studium auf das bessere Verständnifs der Werke des Bildhauers von Seiten des Publikums, und somit auf die Thätigkeit der Bildhauer selbst bereits gehabt hat, eine Wahrnehmung die bei der gleichmäfsigen Verbreitung der antiquarischen Studien durch die ganze Welt in allen Ländern gleichmäfsig gemacht werden kann. Das Verständnifs und die Behand-

lung der modernen Malerei erscheint dem gegenüber ärmlich, und was, um es so zu nennen, dafür gethan worden ist, nimmt das Ansehn erster Anfänge an. So bedeutende Männer auf diesem Felde bei uns gearbeitet haben und noch arbeiten, so zahlreich die Werke sind welche Zeugnifs von dieser Arbeit ablegen, so aufblühend das allgemeine Interesse ist, das sich diesen Studien zuwendet: es ist doch als hätte nichts recht eine Folge und bliebe durchaus dem Zufall überlassen, ob und in welcher Weise für diese Dinge zu wirken sei. Es mufs das Gefühl bei uns verbreitet, oder wenn man lieber will, befestigt werden, dafs die moderne Kunstgeschichte zu einer systematisch zu betreibenden, soliden Wissenschaft erst erhoben und für das zu diesem Zwecke nöthige Material in ausgedehnterer Weise gesorgt werden müsse als bisher der Fall war.

Welche praktischen Vorschläge ich hierfür zu machen habe, wird in den folgenden Heften dargelegt werden. Mit dem diesmal gesagten sollte einstweilen nur die Richtung bezeichnet werden, in der die vorliegenden Blätter für die Interessen der Kunstgeschichte einzugreifen beabsichtigen. —

Mein Entschlufs ist, diese Blätter ein Jahr lang fortzuführen.

Thatsächliche Beiträge unabhängiger Kunstfreunde, zumal solcher welche sich in Italien, England oder Frankreich aufhalten, würde ich gern annehmen, ihre Verwendung mir jedoch in voller Freiheit vorbehalten.

Man pflegt Michelangelo, Raphael und Lionardo auf gleiche Höhe zu stellen; doch ist für den letzteren, im Vergleich zu dem was für die beiden Andern geschah, noch wenig gethan worden. Die Gründe bieten sich leicht dar. Lionardo's Werke sind wenig zahlreich, durch die weitesten Entfernungen getrennt, stehen an oft kaum zugänglicher Stelle, haben zum Theil sehr gelitten und sind in vielen Fällen nicht als sein Eigenthum anerkannt. Während wir Raphael und Michelangelo fast Schritt auf Schritt zu folgen vermögen, und ihre Arbeiten sich in ziemlich genauer Chronologie, durch Kupferstiche zudem fast überall bekannt, aneinanderreihen, so dafs die allmälige Entwicklung ihrer Thätigkeit in allen Uebergängen vor uns fortscheitet, müssen wir Lionardo's gesammtes Thun fast wie etwas rundes, fertiges ohne rechten Anfang und Ende hinnehmen. Denn besitzen wir auch Werke von ihm, die offenbar in jüngere oder spätere Zeiten fallen: die Zwischenglieder fehlen, und das Werden, das nothwendige Sichgestalten seiner Anschauungen bleibt unenthüllt.

Und dem entspricht was wir über seine Schicksale erfahren. Sein Leben ist eine der lückenhaftesten Arbeiten Vasari's, ebenso unzuverlässig scheint es als das des Michelangelo in der ersten Ausgabe seiner Beschreibungen. Es bietet keine rechte Mitte und verläuft im Sande. Die Ereignisse entbehren der Anschaulichkeit und der Gewifsheit. Lionardo verlebte seine besten Jahre fern von Rom und Toscana, verliefs Italien endlich ganz, und wenn seine Thätigkeit in Mailand unklar genannt werden kann: das was er in Frankreich war und wirkte ist es in noch höherem Grade. Eine Geschichte der italienischen Künstlercolonie am Hofe Franz des Ersten und seiner Nachfolger, gestützt auf neue Untersuchungen würde eine sehr dankbare Aufgabe sein.

Wieviel hier alle Tage noch der Zufall bieten kann, lehrt ein neuerdings auf dem Berliner königlichen Museum zum Vorschein gekommenes Gemälde, über dessen Herkunft ich nichts weifs, das aber mit dem Namen Lionardo's bezeichnet auch ohne Zweifel ihm zuzuschreiben ist. In hohem Grade verdorben, mit vieler Sorgfalt dagegen

und an einzelnen Stellen glücklich restaurirt, bietet es für den ersten Anblick nicht einen einzigen von den Reizen, an denen sich sonst die Werke des Meisters so deutlich erkennen lassen. Es gehört zu seinen frühsten; ist, einige Zeichnungen vielleicht ausgenommen, überhaupt das frühste was von seiner Hand auf unsere Tage kam. Eine Madonna mit dem Kinde neben sich, en face auf einem thronartigen Sessel sitzend, hinter dem ein wenig Landschaft sichtbar wird. In den Umrissen beruhen die Gestalten auf den Schulschablonen Verocchio's, ebenso abhängig ist die Wahl der Farben, nicht anders wie Raphaels frühste Arbeiten die Schule des Perugin zeigen. Was das Gemälde aber (für mich überzeugend) zu einem Werke Lionardo's stempelt, ist die Behandlung der Schatten und der Ton des Fleisches bei dem Kinde, auch wohl die Handbewegung der Maria und des Schleiers den sie hält. Das Auffallendste bleibt immer die Modellirung; durch diese wird das Gemälde gleichsam zu dem allerersten Producte der neuen Richtung, in deren Fortentwicklung Michelangelo und Raphael später so groſs geworden.

Betrachten wir die florentinische Malerei bis auf Verocchio, so läſst sich der Einfluſs miniaturartiger Auffassung und Färbung nur selten verkennen. Ich weiſs was Masaccio that; allein nach ihm noch fiel die Malerei in das flache, zarte, leichtgefärbte zurück, das seit Giotto ihr Charakter blieb. Lionardo war der erste der hier von Grund aus eingriff. Er brachte zuerst das Studium der Sculptur auf. Vasari erzählt wie Lionardo und Perugino in der Schule des

[redacted]

der, obgleich anfangs der Dritte im Bunde bei jenen ersten Versuchen in der Schule Verocchio's, die Manier welche man dort reformiren wollte so durchaus wieder aufnahm, dafs sie heute ein Hauptkennzeichen seiner Arbeiten bildet. Als Denkmal jener Bestrebungen ist die neue Acquisition des Berliner Museums mehr werth, als hätten wir eine der späteren Arbeiten Lionardo's erworben*). —

Ein zweites seiner Gemälde hatte ich Gelegenheit in letzter Zeit zu sehen, gleich diesem in die erste florentiner Epoche fallend, ebenso als kaum bekannt zu bezeichnen, und den Meister, während jenes auf die Schule Verocchio's deutet, diesmals als den Vorgänger, vielleicht den Lehrer Michelangelo's und Raphael's für Behandlung des Nackten bei wechselnder Beleuchtung zeigend.

Vasari (der von der obigen Madonna übrigens nichts weifs) erwähnt bei Nennung der von Lionardo unvollendet gelassenen Medusa den Kopf eines Engels — una testa d'uno angelo, che alza un bracchio in aria, che scorta dalla spalla al gomito venendo innanzi, e l'altro ne va al petto con una mano. Hierzu bemerken die Herausgeber (Ed. Lemonnier VIII. 18. n. 3), der Engel sei verloren geglaubt, dann erbärmlich zugerichtet zu Florenz wieder aufgefunden, ziemlich restaurirt, und an einen distinto personnagio Russo verkauft worden.

*) Erwähnt sei hier, dafs die Stellen, wo Vasari von den auf das Studium der Verkürzungen und der Schattenwirkung gerichteten Bemühung Lionardo's wie Lorenzo da Credi's redet, nicht ganz klar sind. Im Leben Lionardo's schreibt er: studiò assai in ritrar di naturale, e qualche volta in far medaglie di figure di terra; e a dosso a quelle metteva cenci molli interrati, e poi con pazienza si metteva a ritrargli sopra, a certe tele sottilissime di rensa o di panni lini adoperati, e gli lavorava di nero e bianco con la punte del penello, che era cosa miraculosa; come ancora ne fa fede alcuni ne ho di sua mano in sul nostro Libro de' Disegni. In Bezug auf medaglie bemerken die Herausgeber, es finde sich in beiden Ausgaben, weshalb sie es in modegli zu ändern nicht gewagt, wie nothwendig erscheine (VII. 13. n. 3). Im Leben Lorenzo da Credi's heifst es: E perchè a Lorenzo piaceva fuor di modo la maniera di Lionardo, la seppe così bene imitare, che niuno fu che nella pulitezza e nel finir l'opere con diligenzia l'imitasse più di lui; come si può vedere in molti disegni, fatti e di stile e di penna o d'acquerello, che sono nel nostro Libro: fra i quali sono alcuni ritratti da medagli di terra, acconci sopra con panno lino incerato e con terra liquida. Wieder medaglie und zwar in beiden Ausgaben, was an dieser Stelle von den Herausgebern jedoch im Texte in modegli verändert worden ist. Auch mir ist die Verwechslung nicht zweifelhaft, trotzdem aber auffallend durch ihre Wiederholung in beiden Ausgaben sowohl als in beiden Lebensbeschreibungen. Vielleicht steckt noch etwas anderes dahinter.

In den mir bekannten Catalogen russischer Sammlungen wird kein derartiges Werk angezeigt*). Dagegen glaube ich es in dem zu Basel in Besitz der Familie Sarrasin befindlichen Gemälde wieder zu erkennen, das im Zustande guter Erhaltung begründete Ansprüche auf Originalität zu haben scheint. Der Engel ist hier zwar ein San Giovannino, die Stellung jedoch durchaus die von Vasari angezeigte, auch läfst der ganze Habitus der jugendlichen Gestalt eher an einen Engel als an einen jungen Johannes denken. Der vorgestreckte Arm, über dessen oberen Theil ein die Verkürzung herrlich zeichnendes Seitenlicht fällt, während der vom Ellenbogen bis zur aufdeutenden Hand uns am dichtesten vor Augen liegende Unterarm in Schatten fällt, erscheint als ein Meisterstück von Darstellung des Nackten. Die Stellung ist so frei, die Zeichnung so vollendet, der Effect so hervortretend, dafs wenn diese Arbeit in der That 30 Jahre bevor Michelangelo und Raphael eine gleiche Stufe malerischer Gewalt erlangten entstanden ist, Lionardo als dem Vorgänger dieser beiden eine viel bedeutendere Stellung zukommt als bisher angenommen wurde.

Woher das Bild stammt, konnte mir im Hause Sarrasin Niemand sagen. Es sei von einem Händler gekauft. Der Rahmen, aus dem vorigen Jahrhundert wie es scheint, trägt ein Wappen mit den drei Lilien. Sollte es der nach vielen Schicksalen aus der Jabach'schen Sammlung in den Besitz Ludwigs XIV. übergegangene Johannes sein? der freilich jetzt als ein Werk Lionardo's im Louvre zu sehn ist, ohne

[redacted]

in ihm ein wichtiges Document dafür, wieviel Lionardo bereits vermochte ehe er nach Mailand ging. Es existirt manches was man als seine Arbeit aus der frühsten Mailänder Epoche betrachten darf. Ich nenne das prachtvolle Bildnifs der Margaretha Colleoni, welches vor 1490 gemalt worden sein mufs und dessen schöne Copie sich auf dem Berliner Museum befindet, oder die bekannte Madonna des Herzogs von Litta, welche wie es scheint aus noch früherer Zeit stammt: weder das eine noch das andere zeigt die Freiheit der Auffassung die auf jener florentiner Arbeit zu bewundern ist. —

Aufser der obengenannten Madonna besitzt das Berliner Museum kein mit dem Namen Lionardo's bezeichnetes Gemälde. Ich mache den Versuch, dem grofsen Meister eine Arbeit zu vindiciren, die als ein ganz aufserordentliches Werk längere Zeit bereits eine Zierde derselben Sammlung bildet, ohne jedoch Lionardo zugeschrieben zu werden: ich meine das wunderbare, dem Correggio zugetheilte Antlitz Christi.

Ich traue Correggio viel zu und habe ihn lange gerade als den Urheber dieses Werkes für ebenbürtig mit denjenigen gehalten, denen er meistens untergeordnet zu werden pflegt. Der Gedanke aber drängte sich mir immer stärker auf, je öfter ich vor dem Bilde stand, er habe, wenn er es gemalt, kein zweites gemalt das an Tiefe der Auffassung dieses erreichte. Keine Marke aber, kein Document sprechen für ihn. Die Färbung dagegen, die Behandlung, zumeist aber der geistige Eindruck deuteten immer entschiedener auf Lionardo; und so wenig dies Alles bedeuten würde wenn nur der Verstand hier Richter wäre, von so grofsem Gewicht wird es wo das Gefühl miteinzusprechen hat. Ich halte jetzt dieses Gemälde für Lionardo's Arbeit und zwar für eine seiner schönsten und erhabensten.

Die Sage erzählt, Veronika habe Christus auf seinem letzten Gange ein Tuch hingehalten welches er auf sein Antlitz gedrückt und dann mit einem Abbilde desselben bedeckt in ihre Hände zurückgegeben habe. Was bis auf Lionardo's Zeiten an Veronikabildern gemalt worden ist, giebt nur ein mehr oder minder schmerzliches, in den meisten Fällen starr typisches Portrait, dessen byzantinische Abstammung sich niemals verläugnet. Hier scheint es sei zum erstenmale die Sage tiefer empfunden worden. Der Seelenzustand Christi auf dem Wege zum Tode, der Ausdruck dessen was er empfand als er einen Moment innehaltend das Antlitz in dieses

Tuch verbarg, versuchte der Meister wiedergeben. Und wie ist ihm das gelungen! Etwas das innerste Mitleid herausforderndes, unergründlich trauriges leuchtet uns entgegen. Wie trübes Mondlicht liegt auf den Zügen, und der dunkle Hintergrund aus dem sie uns entgegenstrahlen, hat etwas nächtig Geheimnifsvolles. Ein Dorn der Krone, tiefer hinabreichend als die andern, sticht ganz mit der Spitze, man möchte sagen ritzt das eine Augenlid. Es scheint zu zucken. Dieser leise Zuwachs von Qual giebt dem Ganzen den letzten Stempel lebendiger Wirklichkeit. Dabei aber, trotz dem natürlichen runden Anblicke des Kopfes, dennoch die Idee festgehalten, dafs er nur wie ein flacher Schimmer auf einem Schleier hafte.

Kein Werk Correggio's kenne ich das der Gesinnung entsprungen wäre die hier offenbar das meiste gethan hat, während für Lionardo, der sich unausgesetzt mit dem Erdenken sowohl als der Ueberwindung neuer Probleme beschäftigte, gerade das darzustellen was hier so erschüttert und zugleich in so hohem Grade anzieht, eine Aufgabe war. Ihn zeichnet aus, vielleicht sogar vor Raphael und Michelangelo, das Bestreben, Natur und Ideen in ihrer völligen Klarheit darzustellen, fast keine Grenze der Vertiefung in beide anzuerkennen. Daher die Langsamkeit mit der er arbeitete, der Respect vor dem eignen Schaffen, die Sorgfalt mit der er das Material vorbereitete. Er empfand etwas bei seinen Gemälden wie ein grofser Schriftsteller, der immer neu feilend die kommenden Jahrhunderte im Sinne hat. Er malte fast wie ein Philosoph [redacted]

dürfte wohl niemand hier gegen Lionardo geltend machen, daſs der Arbeit irgendwie Eigenschaften mangelten die sie der Ehre als sein Werk gelten zu dürfen unwerth erscheinen lieſsen.

Sie, oder jene Madonna aus der Schule Verocchio's, auch wenn beiden allgemeine Zustimmung den Namen Lionardo's zuertheilte, im Cataloge einer Sammlung jedoch als Werke Lionardo's zu bezeichnen, wäre sicherlich nicht erlaubt. Nicht mehr dürfte man sich hier gestatten, scheint mir, als die Schule anzugeben der die Werke entstammen; wollte man den Namen des Meisters mit einem Fragezeichen hinzusetzen, so brauchte es des deutlichen Zusatzes daſs es sich nur um eine Vermuthung handle.

Hierauf zu bestehen ist um so gebotener, als man bisher bei Anfertigung von Catalogen ziemlich allgemein nach andern Prinzipien verfahren ist. Warum hierin eine Aenderung eintreten müsse, wird in einem der folgenden Artikel dargelegt werden. —

Es bleibt zu bedauern daſs Lionardo keinen Biographen fand, der für ihn that was Vasari für Raphael und Condivi für Michelangelo thaten. Lomazzo ist kaum zu rechnen. Dennoch scheint mir sind Notizen genug vorhanden und liefert selbst Vasari bedeutende Anhaltepunkte, um bei hinzutretender Kenntniſs der Zeitgeschichte und der Personen mit denen Lionardo nachweislich zu thun hatte, eine anschaulichere Beschreibung seines Lebens und seiner Thätigkeit geben zu können als bisher zu geben versucht worden ist. Lionardo ist einer der bedeutendsten Beweise für die geheimniſsvolle Erfahrung, es müsse, als eine Hauptbedingung zum Erfolge in der Welt, zu allen eigenen hohen Eigenschaften die fremde Zuthat hinzukommen daſs man zur rechten Stunde eintrete überall. In Florenz kam er zu früh. In Mailand war nicht geistiges Leben genug, er zehrte offenbar nur von sich selber. In Rom wieder kam er zu spät als er 1514 dort erschien. Die halbe Sistina und die Hälfte der Vaticanischen Zimmer waren gemalt, von viel jüngern als er war, was blieb ihm da noch zu hoffen? Und dann endlich in Frankreich, wohin er flüchtete gleichsam, versiegte er in dunklem, fruchtlosen Alter. Hätte er von Anfang an in Rom eine Stätte gefunden; stände dort wohlerhalten sein Abendmahl, dort das colossale Pferd das in Mailand zu Grunde ging, dort seine Reiterschlacht von der so gar nichts übrig blieb, und hätte man ihm da in Vatican und Kirchen zu thun gegeben, er würde neben Raphael und Miche-

langelo, die doch nach zwei Richtungen hin die Kunst zu erschöpfen scheinen, als dritte Macht sich in Werken offenbart haben vielleicht, die der neueren Kunstentwicklung eine andere Richtung gegeben hätten. —

Ueber Michelangelo's äufseres Leben ist es möglich etwas Neues zu bringen. Durch das Bekanntwerden eines Contractes, dessen Mittheilung ich dem Herrn Major Franz Kühlen in Rom verdanke, stellt sich, bis auf einen unbedeutenden Rest von Unklarheit, heraus wo Michelangelo in Rom gewohnt hat.

Den ersten Mai 1564.

Kund und zu wissen sei auf Grund des vorliegenden Schriftstückes, dafs Herr Lionardo Bonarroti de' Bonarroti, florentinischer Bürger, zu Bestätigung und Fortsetzung langjähriger Freundschaft wie dieselbe zwischen ihm und Herrn Daniello Ricciarelli aus Volterra, auch zwischen diesem und Herrn Michelangelo seinem seligen On-

[redacted]

neun Jahre, vom ersten Mai 1564 an, für die, sagen wir lieber Erkenntlichkeit als Miethe von jährlich 35 Scudi, den Scudo zu 10 Giulj gerechnet, halbjährlich und frei im voraus zu entrichten, nach römischem Herkommen, und ohne Weiteres; mit der Erklärung, dafs Messer Daniello Ricciarelli besagte Jahresmiethe von 35 Scudi zu nachweisbarem Nutz und Verbesserung besagten Hauses ausgeben dürfe, wobei besagtem Herrn Lionardo über diese Ausgaben treulichst Rechnung abzulegen ist; mit der besonderen Bedingung, dafs, sollte Herr Lionardo allein oder mit seiner Familie nach Rom kommen, seiner Geschäfte wegen oder aus andern Ursachen, ihm alle die Zimmer des Thurmes sowie auch Platz um zwei Pferde unterzubringen reservirt werde, und mit der ferneren Bedingung, dafs Herr Daniello die zu dem besagten Hause gehörigen beiden Häuschen nicht anders als immer auf ein ganzes Jahr vermiethen dürfe, die beiden nämlich von denen das eine Pierluigi Gaita, das andere Aquina, Wittwe des Mauermeisters Antonio bewohnte*), und das heute Giovanni, Puzzolanerdegräber, inne hat, denen weiland Herr Michelangelo beide Häuschen zu beliebiger Wohnung überlassen hatte; ferner mit der ausdrücklichen Bedingung, dafs Herr Daniello keinem Andern auf keinen kürzern oder längern Zeitraum besagtes Haupthaus, auch nicht die Zimmer des Thurmes, welche sich Herr Lionardo für den Fall dafs er nach Rom kommt, wie oben bemerkt, reservirt hat, vermiethen dürfe; und dafs, bräche Herr Daniello diese Bedingung, die Vermiethung des Hauses sowohl, als der kleinen obgenannten, andern Leuten vermietheten Häuschen sofort ein Ende habe.

Da ferner Herr Lionardo in besagtem Hause verschiedene Geräthschaften, Holz und Eisenwerk, wie dasselbe in einem von Herrn Daniello unterschriebenen Inventarium aufgezeichnet ist, zurückläfst, so verspricht letzterer dieselben zu verwahren, darüber Rechnung abzulegen, sie ganz oder theilweise zurückzuliefern, ganz wann und wie besagter Herr Lionardo bestimmen wird, welcher inzwischen besagtem Herrn Daniello den Gebrauch und die Benutzung gestattet.

Sämmtliche obenverzeichneten Bedingungen verspricht besagter Herr Daniello besagtem Herrn Lionardo unverletzlich zu beobachten

*) Antonio Franzese di Castel Durante, che gli aveva lassato Urbino in casa per servirlo nella sua morte. Vas XII. 246. Vielleicht derselbe.

und zu erfüllen ohne jeden Widerspruch, denn so sind sie übereingekommen, und überdies verspricht besagter Herr Daniello nach beendeter genannter Zeit von neun Jahren, genannten Herrn Lionardo genanntes Haus ohne Widerrede zurückzugeben und entsagt hiermit ausdrücklich, sich irgendwie auf anderweitiges Abkommen oder Contract den Bewohnern gegenüber berufen zu wollen, und erstreckt sich diese Zurückgabe auf Thüren, Fenster, Schlösser, Schlüssel und was sonst zum Hause gehört, innerhalb dessen, noch sonstwo auf dem Grundstücke, besagten Herrn Daniello verboten ist, zu graben oder graben zu lassen, ohne specielle Erlaubniſs des Herrn Lionardo, welcher für den Fall seines Todes die Bestimmung trifft, daſs seine Erben verbunden seien obgesagte neunjährige Vermiethung an Herrn Daniello gelten zu lassen, welcher seinerseits wiederum für den Fall daſs er mit Tode abgehen sollte, besagte Vermiethung für sofort abgelaufen erklärt, auch wenn die ausgemachten neun Jahre noch nicht verstrichen sein sollten, so daſs seine Erben auf vorliegenden Contract hin dieselbe weder fortsetzen noch sonst welchen Anspruch erheben können; und so versprechen die genannten Theile beiderseits unverletzlich verfahren zu wollen, und gegenwärtiges Schriftstück soll dafür die Kraft eines in aller Form abgefaſsten öffentlichen Instrumentes haben.

Zur Bestätigung der Wahrheit habe ich, Diomede Leoni aus Siena vorliegendes eigenhändig unterzeichnet; Tag, Monat und Jahr in Rom, wie obenbemerkt ist.

Das am Capitol bei Tre pile liegende Haus, das noch immer als Michelangelo's Wohnung bezeichnet wird, ist hierdurch beseitigt. Dagegen gewinnt Francesco d' Ollanda's Angabe, Michelangelo habe am Fufse des Quirinal's gewohnt, neue Richtigkeit. Ich hatte sie für einen Irrthum gehalten, weil der Macello dei corvi, an dem wie Vasari sagt das Haus gelegen habe, (und er setzt hinzu 'am Fufse des Capitol's') nicht zugleich am Fufse des Quirinal's liegen konnte. Nun stellt sich die Sache anders: der Macello dei corvi erstreckte sich zu Michelangelo's Zeiten weiter in den Platz, in dessen Mitte die Trajanssäule steht, und das Haus wurde dadurch gerade um soviel hinübergerückt um genau zwischen Capitolinus und Quirinalis im Thale zu liegen.

Wie sehr die dortige Gegend zu Michelangelo's Zeiten anders aussah, zeigt der im Palaste Barberini aufbewahrte Plan aus dem Jahre 1551, dessen einzelne Blätter allerdings hier und da falsch zusammengesetzt sind, deren Verhältnisse oft nicht mit der Wirklichkeit stimmen und der zumal dadurch zuweilen irre führt, dafs die Inschriften nicht ganz da stehen wohin sie gehören. Hier finden wir das Eigenthum des Capitano Capiciucco angezeigt, der demzufolge eine damals bedeutende Persönlichkeit gewesen sein mufs, während heute noch das Haus das die Nonnen von San Battista inne hatten, zu erkennen ist. Die Lage des buonarrotischen Hauses läfst sich dadurch auf dem Plane ziemlich sicher finden. Es ist keine Spur mehr davon vorhanden, es theilte das Schicksal des raphaelischen Palastes am St. Peter, das gleichfalls der Vergröfserung des Platzes im Wege stand und eingerissen wurde.

Major Kühlen machte mich aufmerksam auf eine Abbildung des Forum Trajanum aus dem 16. Jahrhundert in Du Perac's Vestigj dell' Antichità di Roma*). Wie beschränkt erscheint hier der Platz gegen heute. Erbärmliche kleine Häuser bis dicht um die Säule gerückt auf allen vier Seiten. San Maria di Loreto noch ohne das hohe Kuppeldach mit dem die Kirche heute überthürmt ist; zugleich weit vor ihre Façade vorgeschoben, der Säule zu, jener Complex von Häusern die, so läfst sich annehmen, theilweise Michelangelo's Wohnung bildeten. Man sieht ein kleines Häuschen an der Ecke mit Veranda daneben: entweder eins von denen die er seinen Arbeitern einge-

*) Das Blatt wird später mitgetheilt werden.

räumt, oder vielleicht auch der Eingang zu den Ställen. Man sieht 'den Thurm', den Messer Lionardo sich für sich und seine Familie reservirte und der wohl die besseren Zimmer enthielt: oben auf dem flachen mit vorspringender Brustwehr umgebenen Dache scheint ein Gärtchen angelegt gewesen zu sein, oder war nur der Rand mit Gewächsen besetzt: man erkennt es nicht. Aber man sieht dafs, wie schon der Contract zeigt, Michelangelo's Besitzung einen ganzen Complex von Häusern bildete: Wohnhaus, Atelier, Thurm, Wohnungen der Arbeiter und Stallungen. Und dafs auch ein Garten dazu gehörte mit schattigen Lorbeerbäumen, zeigt ein Brief Daniele da Volterra's aus dem Jahre 1565, der auf dem britischen Museum und mir bereits länger bekannt, nun erst Wichtigkeit erhält, da, was früher Niemand wissen konnte, von dem Hause Michelangelo's darin die Rede ist.

Der Brief ist gerichtet an Lionardo Buonarroti, Michelangelo's Neffen und Universalerben.

Hochwohlgeborener geehrter Herr.

Es mufste Euch sehr mit Recht erstaunen, dafs ich Euch solange ohne Nachricht liefs. Der Grund lag theils in meiner Gemüthsverfassung, theils auch darin dafs ich mich immer auf Messer Diomedes freundliche Aushülfe bei unserm gegenseitigen Verkehre verliefs, die Ihr ja auch anerkannt habt.

Es wird mich sehr freuen die Namen der Bildhauer endlich zu [redacted]

Steinen dabei zu benutzen, und gehofft es würde Alles längst zu Ende sein, aber die Art und Weise wie mich diese Herrn Franzosen hinziehen bei diesem benedeiten*) Gusse, ist Ursache dafs noch nichts geschehen ist und dafs die beiden Kopfstücke**) noch nicht gegossen worden sind. Ich wartete auf Metall um die Mischung damit zu machen; dauert es nun aber zu lange so giefse ich, die Formen sind schon so weit vorwärts dafs sie jeden Tag fertig werden können, ich erwarte nur noch eine Antwort des Signor Orazio Rucellai, der bei der Königin ist, er wird mir hoffentlich gute Dienste leisten und rasch eine entscheidende Nachricht verschaffen; habe ich die erst, so verzögere ich den Gufs unter keinen Umständen länger. Um das Metall brauche ich mir keine Sorge zu machen, es ist Alles vorhanden.

Was das Formen der Madonna in Basrelief anlangt, so befindet sie sich ja in Händen des Messer Giorgio, und er könnte sie bevor er sie fortgiebt, auch wenn Marignello nicht dasein sollte, von Jemand anders formen lassen. Messer Giorgio kennt doch jedenfalls Jemand dafür geeignetes, denn es bedarf nur wenig Geschick und etwas Aufmerksamkeit, um eine Form zu machen. Könnt Ihr ein Auge darauf haben dafs die Form wirklich gemacht werde, so wäre mir das sehr lieb. Empfehlt mich Messer Giorgio recht sehr.

Indem ich mich Euch selber empfehle

Rom, den 11. Februar 1565.

in Anhänglichkeit und wahrer Freundschaft

Danielo Ricciarelli.

Dieser Brief stimmt zu dem was Vasari über Da Volterra's letzte Arbeiten und letzte Lebenszeit erzählt, denn die mit diesem Gufs verbundene Aufregung ward die Ursache seines baldigen Lebensendes.

Daniele beginnt mit Klagen über seine Gemüthsverfassung: bei Vasari lesen wir, wie ihn die Arbeit, obgleich er ein starker Mann war, herunterbrachte und verstimmte. Es handelte sich um den Gufs eines colossalen Pferdes, das Michelangelo, der es nicht selbst übernehmen konnte, durch Daniele für die Königin von Frankreich ausführen liefs. Daniele arbeitete bei ihm im Hause und gehörte zu

---

*) Sollte wohl das Gegentheil bedeuten. **) le due teste.

denen die ihn sterben sahn. Der Gufs mifslang das erstemal (es wurde auf Montecavallo gegossen), das zweitemal kam er herrlich. „Le due teste“ waren vielleicht die Theile des Kopfes, welche als das letzte noch einmal zu giefsen waren. Doch kann ich mich auch täuschen und es ist von etwas anderem die Rede, das mir ebenso unbekannt ist wie die in Vasari's Händen befindliche Madonna, von der eine Form genommen werden sollte ehe sie abgeliefert würde. Nebenbei bemerkt: das erstemal dafs ich dieses Formabnehmen vor der Ablieferung vollendeter Arbeiten erwähnt finde.

Daniele starb den 4. April 1566 und wurde in Santa Maria degli Angeli begraben. Die Gesellschaft derer welche Michelangelo in seinen letzten Tagen gekannt und geliebt, verlor vielleicht ihre Spitze an ihm. Einige von diesen tauchen auf in einem andern Briefe, den Daniele noch im Jahre 64, kurz nach Abschlufs des Contractes, an Lionardo geschrieben, als dieser ganz wie er jährlich bei Michelangelo's Lebzeiten zu thun gepflegt, nun nach dessen Tode den Wein von Trebbiano sandte, der unter die Freunde des Hauses vertheilt werden sollte.

Hochwohlgeborener und hochzuehrender Herr,

schreibt Daniele, ich habe die Ladung Trebbiano empfangen die Ihr mir durch Domenico da Seligne (Settignano?) geschickt habt und die er mit gewohnter Treue gut abgeliefert hat. Den 22. Juni kam er hier an und obgleich ich zu San Giovanni (nicht) zu Hause

[redacted]

Wein selbst so ausgezeichnet ist. Alle bedankten sich schönstens und werden glaube ich ihren Dank schriftlich wiederholen. Mir selber sind eilf Flaschen verblieben, die ich in einen ausgezeichnet kühlen Keller auf Monte Cavallo gelegt habe (wahrscheinlich da wo er das Pferd goſs) und hoffe er hält sich dort bis ich davon trinken kann und nicht bloſs kosten darf wie ich jetzt thue meines Kopfes wegen. Einstweilen danke ich von Herzen dafür, der bloſse Geruch des Weines zeigt welche Geister darin stecken. Wenn Messer Diomede schreibt, gebe ich über die hiesigen Zustände vollkommene Auskunft. Rom, am Tage San Giovanni. Gott sei mit Euch.

In anhänglicher Freundschaft
Euer Danielo Ricciarelli.

Kein Jahr mehr und Daniele war todt. Wer weiſs ob er von dem Weine getrunken hat. In wessen Hände das Haus überging ist nicht bekannt, doch werden sich vielleicht in dem noch immer verschlossen gehaltenen Familienarchiv der Buonarroti Papiere finden aus denen sein Schicksal hervorgeht. Ist es mit dem auf Du Perac's Blatte befindlichen Hause identisch, so muſs es noch um 1620 gestanden haben, da in dem von Jacob Schletzer 'teutscher nation und der Antiquiteten in Rom Dolmetsch' 1621 in Rom herausgegebenen Nachstiche des Werkes die Ansicht des Platzes unverändert beibehalten worden ist.

Der Hauptbeweis für die (ohne Zweifel stark anzufechtende) Aechtheit des Empfehlungsbriefes welchen die Präfectin von Rom im Jahre 1504 Raphael nach Florenz mitgegeben haben soll, beruht bekanntlich darauf, daſs die Wendung *e perchè il padre so che è* etc. jener Zeit ungebräuchlich gewesen, deshalb als corrumpirt zu betrachten und philologisch umzugestalten sei. Ich habe bereits an anderem Orte Beweise für die Gebräuchlichkeit der Wendung angeführt: hier stoſse ich noch auf einen, den ich mittheile weil er zugleich Gelegenheit giebt ein Sonett Bramante's zu produciren, das obgleich bereits seit ziemlicher Zeit gedruckt, dennoch unbekannt zu sein scheint. Ich fand es in dem dritten Theile der Poesie italiane inedite

von Trucchi (Prato 1847), wo aufser diesem noch eine ganze Reihe Liebesgedichte desselben Künstlers zu lesen sind.

Das Gedicht stammt aus den Zeiten als Bramante in Mailand arbeitete und ist an Messer Guasparri Visconti gerichtet.

Messer Guasparri, dopo lunga via,
Di Genova, di Nizza, e di Saona,
E d' Alba, e d' Asti, e d' Acqui, e di Tortona,
E di quanti castelli han signoria,
Son, Dei grazia, pur giunto a Pavia,
Benchè arrostito son della persona:
Ver è che in borsa un sol quattrin non suona,
Tant' ell' ha di monete carestia.
E'l mio mantel di ciò fa mille frappe.
Pensa poi quel che fanno i borzachini,
Che sen van per dispetto a giappe a giappe.
Del caval so, che tu te l'indovini
Senza che'l dica; e' mostra altro che rappe,
E ha carche le spalle di rubini;
Sicchè da' malandrini
Non so s'io tema, e vo pur là pian piano:
Domane o l'altro giungerò a Milano.

In freier Uebersetzung:

Das war ein gut Stück Wegs, ich kann's beschwören,
Von Genua über Nizza und Saona,
Alba und Asti, Acqui und Tortona,
Und all' die Nester die dazu gehören,
Ging's langsam, Gott sei Dank, doch glücklich weiter,
Und tüchtig durchgebraten ward zuletzt
Pavia so erreicht; da sitz' ich jetzt,

[redacted]

ÜBER KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM.

No. II. Februar. 1865.

Es kann von den praktischen Vorschlägen, die literarische Behandlung der modernen Kunstgeschichte zu einer Wissenschaft zu erheben, nicht gesprochen werden, bevor nicht festgestellt worden ist, welches das Ziel dieser Wissenschaft sei, welchen Nutzen die Arbeit auf diesem Felde habe. Denn soviel Einzelne darüber gesprochen haben bisher, und die richtige Ansicht in der Natur der Sache selbst liegt, daſs fast unmöglich erscheinen möchte es könnten Zweifel herrschen, so wenig ist sie dennoch als allgemein bekannt vorauszusetzen. Der Werth der modernen Kunstgeschichte pflegt als eine ungewisse Gröſse kaum in Anschlag gebracht zu werden. Daſs darauf gerichtete Studien bildend und veredelnd einwirken, bestreitet Niemand, daſs sie bis zu einem gewissen Punkte systematisch betrieben werden können, giebt man wohl zu, daſs sie aber ebenbürtig seien mit andern Disciplinen welche heute als die Aristokratie der exakten Wissenschaften obenan stehn, dürfte Niemand zu behaupten wagen.

Zwar es greift ein hergebrachten Privilegien auch in dieser Gestalt wenig günstiges Gefühl immer mehr um sich. Man hat Ehrfurcht, aber man macht einen Umweg. Die Keime zu einer Menge neuer Wissenschaften schweben in der Luft und suchen nach einer Stelle um Wurzel zu schlagen. Der Reiz des Unbekannten ist zu groſs, als daſs Jeder der sich zu Forschungen berufen fühlt, erst an beglaubigter Stelle als qualificirt sich auszuweisen und einen visirten Paſs zu erbitten Lust trüge, mit der Resignation, im Falle der Verweigerung die Reise aufzugeben. In Zukunft wird dieser Zwang fortfallen, bis heute jedoch hat er seine Wirkung nicht verfehlt. Er

trägt die Schuld dafs die Beschäftigung mit der modernen Kunstgeschichte als eine sehr vornehme Species von Dilettantismus erscheint, als eine Nebenbeschäftigung, für die gelegentlich wohl etwas gethan werden könne, deren niedrigste materielle Grundlagen sich auch wohl dazu eigneten als eine Art von Lehre vorgetragen zu werden, deren eigentlicher Inhalt und deren Ziele jedoch mit scharf wissenschaftlicher Behandlung nicht recht verträglich seien.

Und dies ist keineswegs ein aus besonderer Ungunst hervorgegangenes Urtheil, etwa als beabsichtigte man derartige Studien herabzusetzen, sondern, indem man die Resultate vor Augen hatte, die Sache selbst aber wenig kannte, sprach man sich etwa in diesem Sinne aus und liefs auf sich beruhen was sich weder selbst bewegte, noch woran Jemand zu rütteln Lust trug.

Heute nun tritt hier eine Aenderung ein. Immer gröfsere Thätigkeit wendet sich der modernen Kunstgeschichte zu. Meistens zwar noch aus dem Gesichtspunkte, als handele es sich in erster Linie um Befriedigung der Neugier des sogenannten grofsen Publikums, unverkennbar genug aber bricht eine höhere Anschauung mehr und mehr durch. Es ist Zeit für diese Wissenschaft, endlich als das aufzutreten was sie ist, und statt zu erbitten, wie früher, nun zu fordern. Zu fordern nämlich, dafs der Staat die nöthigen Einrichtungen treffe, ihren Betrieb in rationeller Weise möglich zu machen.

Die moderne Kunstgeschichte ist eine der mächtigsten Hülfswissenschaften für die allgemeine Geschichte. Bisher wurde dies

[redacted]

andern voran, die bildenden Künste aber liefern die ununterbrochenste Reihe von Denkmälern in denen sich das Auf- und Absteigen des menschlichen Geistes lesen läfst. Die Literatur ist lückenhaft dagegen. Leichter verständlich mag sie erscheinen, und die Behauptung sogar paradox klingen, dafs sie weniger als die bildenden Künste zu leisten vermöge, allein man bedenke: dort mufs das Gefühl des gesprochenen Wortes hinzutreten um die Schrift ganz verständlich zu machen; die äufserliche Gelegenheit mufs bekannt sein unter deren Anstofs geschrieben wird; einer bedeutenden Quantität aus andern Quellen abzuleitender Kenntnisse bedarf es, um einem literarischen Werke die rechte Stellung zu geben, ohne die es falsch verstanden werden würde. Die bildende Kunst dagegen braucht solcher Hülfsmittel kaum, sie läuft als ein stillerer aber bei weitem treuerer Interpret neben den Ereignissen her, nimmt die Züge des Lebens bis in die feinsten Schattirungen auf und spiegelt den Geist der Zeit so treu wieder, dafs durch sie eine fast zauberhafte Zurückversetzung in vergangene Jahrhunderte möglich wird, denen man auf anderen Wegen nur bis auf eine gewisse Entfernung sich nähern durfte.

Doch es ist was ich hier sage keine Neuigkeit. Die Kunst ist in vielfacher Weise so aufgefafst und ausgebeutet worden. Worauf ich dringe ist, dafs man die Möglichkeit schaffe, an Stelle des bisher von Glück und Zufall abhängigen Umhersuchens systematische Arbeit eintreten zu lassen.

An einem Beispiele, (das gewählt wird weil es sich unter vielen zuerst darbot), möge gezeigt werden, wie wichtig für das Verständnifs von Ereignissen der neuesten Zeit die Kenntnifs der Kunstgeschichte sei.

Das Renan'sche Buch setzt gegenwärtig die Welt in Bewegung. Das Verfahren des französischen Autor's erscheint Vielen als ein Angriff auf unsre heiligsten Anschauungen. Dafs Straufs und dessen Gesinnungsgenossen die Entstehung der Geschichte Christi einer kalten Prüfung unterzogen, liefs sich eher ertragen, es war dies eine wissenschaftliche Unternehmung deren Resultat immerhin ein zum Theil verneinendes sein durfte; dafs aber aus einer aufbauenden Phantasie etwas völlig Neues hervorging, bestimmt, die Stelle des bisher Vorhandenen einzunehmen, däuchte der Welt so wunderbar

und ohne Vorgang, dafs Renan's Werk als ein ungeheures Wagstück und einzig in seiner Art dastand.

Demjenigen aber der die Entwicklung der modernen Malerei verfolgt, kann das Buch nichts anders sein als die von der Literatur aufgenommene Fortführung der Bestrebungen welche die bildende Kunst seit Jahrhunderten als ihre eigene Domaine betrachtete, und die ihr, eben weil das Recht hier frei zu walten als ein hergebrachtes erschien, Niemand streitig machte.

Ich will nicht reden von den ältesten Zeiten, die von Verschiedenen ausführlich behandelt worden sind. Bekannt ist dafs Christus und die Ideen und Vorgänge deren Mittelpunkt er bildete, zuerst ganz in heidnischen Kunstformen dargestellt wurde, sowie auch dafs die frühsten Versuche, dergleichen bildlich wiederzugeben, gerade zu der Zeit zu beginnen scheinen wo die schriftstellerische Arbeit an den Evangelien als eine abgeschlossene betrachtet werden kann. Bekannt ist ferner wie der Streit ausbrach ob Christus schön oder häfslich abzubilden sei, wie das letztere von der griechischen, jenes von der lateinischen Kirche behauptet wurde, und die Anschauung der Lateiner endlich die Oberhand gewann. Dies aber dann zu Zeiten wo den lateinischen Völkern die Fähigkeit Schönes zu gestalten verloren gegangen war, so dafs man sich, um ein Bildnifs zu haben, gezwungen sah den byzantinischen Christustypus zu adoptiren. In gewisser Weise enthalten diese Vorgänge schon die Geschichte des ältesten Christenthums.

[redacted]

hältnisse aus den antiken heraus, und so, allmählig nur verliert sich der byzantinische Grundtypus aus den Bildern Christi, bis er zuletzt hier und da nur wie ein leichter Schimmer über den Gemälden liegt. Wir sehen die Darstellung der Hauptmomente des Lebens Christi noch immer so gewählt wie die ältesten Vorbilder sie zeigen; mochte man dies Leben nehmen wie man wollte, immer blieben eine bestimmte Reihe von Anschauungen in gewohnter Anordnung der Gestalten festgehalten. Aber im Costüm, in der landschaftlichen Umgebung wurde das Hergebrachte langsam durchbrochen. Wir sehen endlich bei den Italienern sowohl als bei den Deutschen und Niederländern die Person Christi mit einer Freiheit individuell menschlich aufgefafst, mit immer ausgeführteren Details, damit die Situation so deutlich und ergreifend als möglich erscheine, dafs wir, wenn was die letzten hundert Jahre vor der Reformation an Gemälden wie erhabenen Bildwerken hervorgebracht unbefangen betrachtet wird, eine Ungebundenheit malerischer Phantasie erkennen, mit der verglichen Renan's Buch nur den Unterschied zeigt, dafs jene Künstler ohne die Absicht arbeiteten andere Auffassungen zu verdrängen, und, wenn sie Christus menschlich erscheinen liefsen, seine Göttlichkeit damit nicht verneinen wollten. Denn als Mensch stellen sie ihn in jeder Beziehung dar, und lassen, in Deutschland und den Niederlanden zumal, Antlitz wie Gestalt so durchaus menschlich erscheinen, so familienmäfsig natürlich, als habe jeder ihn am liebsten als einen ihm gleichstehenden Freund gleichsam oder einen nahen Verwandten denken mögen, an den man sich ohne Scheu und Ceremonien wenden kann und dessen Mifsgeschick man wie einen nahgehenden Trauerfall empfindet. Dies besonders in den nördlichen Ländern. Freilich giebt es germanische Kunstwerke, in denen diese Individualität zu grofsartiger, rührender Schönheit gesteigert worden ist, geradeso wie auf italiänischen Bildern des 14. und 15ten Jahrhunderts das Leiden oder der Zorn oder andere Affekte unschön dargestellt erscheinen, im Ganzen aber sind die germanische und die romanische Auffassung von Grund aus verschieden, und das Bedürfnifs beider Nationalitäten, in ihren religiösen Anschauungen unabhängig von einander zu werden, spricht sich in ihrer Kunst aus.

In Italien trat die individuelle Ausbildung besonders der Gestalt Christi immer wieder zurück. Während Maria und eine Anzahl von Heiligen allzu menschlich wurden, so dafs es den Anstofs

der Frommen erregte, blieb Christus unberührter von dieser Richtung und seine Göttlichkeit im Bilde festgehalten. Nun tauchen die antiken Formen dort wieder auf. Sie werden, ganz abgesehen von den Ideen welche sie einst verkörpert hatten, als Ideale menschlicher Gestaltung erkannt, und das Bild Christi, nur in der Absicht es rein und erhaben zu geben, mit diesen Elementen versetzt. Und als dann in den Zeiten der Reformation, mit welcher die Blüthe dieses Einflusses heidnischer Werke zusammentraf, von Rom aus alles Kirchliche neu geordnet ward, und, wie durch die tridentiner Vereinbarungen eine neue Organisation der kirchlichen Zucht zu Stande kam, so für die neugebildete Kirche entsprechende bildliche Darstellungen sich nothwendig machten, gelangte der durch Raphael und Michelangelo zumeist festgestellte neue Christustypus zu kirchlich officieller Geltung. Die urältesten römischen Christen hatten den Apollokopf für das schönste Bild ihres Meisters erkannt und angewandt: von neuem trat jetzt Apollo, mit einer Beimischung von des Jupiters von Otricoli gewaltigem Antlitz, in seine alten Rechte ein. Der Kopf Christi auf dem jüngsten Gerichte Michelangelo's, den ich ganz in der Nähe gesehen und gezeichnet habe, scheint direct nach dem des Apoll von Belvedere gearbeitet zu sein, während das Antlitz Christi im Schoofse seiner Mutter, das um vierzig Jahre frühere Werk desselben Meisters, noch einen Anflug byzantinischer Gestaltung zeigt.

Trotz dieser Einheit der Auffassung jedoch, welche die Malerei

[redacted]

brandt die germanische Welt, wo der ursprünglich protestantische Geist durch die katholische Uebermacht oberflächlich bezwungen, sich nicht erdrücken liefs. Rubens mit all seinen katholischen Gemälden bleibt ein ächter Germane; Vandyk versteht oft viel geschickter den Anschein romanischen Gefühls anzunehmen, dennoch bricht das germanisch Individuelle durch; Rembrandt gar ist in offener Empörung. Wenn die ersteren darin nachgaben, dafs sie beim Antlitz Christi sich dem idealen kirchlichen Typus unterordneten, wodurch es meistens nichtssagend allgemein geworden ist: am übrigen Körper suchten sie sich schadlos zu halten, dem sie in oft erschreckender Weise leibhaftige Menschlichkeit verleihen. Rembrandt kennt gar keine Rücksichten. Seine Darstellungen Christi gränzen zuweilen an's Unerträgliche. Bewust oder unbewust, ich lasse das vor der Hand unentschieden, fällt er zurück in die Weise des 15ten Jahrhunderts; und seltsam, wenn er ausnahmsweise den Versuch macht Christus schön erscheinen zu lassen, ich erinnre an das Münchner Gemälde: Lasset die Kindlein zu mir kommen, da wird er leer und allgemein wie ein Nachahmer Rubens' in diesem Punkte.

Auf diese Zeiten folgten in Europa die der allgemeinen Erschlaffung. Die Gemüther wandten sich andern Fragen zu. Toleranz oder Indifferenz traten ein, und die Kunst bezeugt es. Es wurde wenig Kirchliches mehr gemalt; bedurfte man eines Christuskopfes, so kopirte man. Raphael Mengs ist der Abschlufs dieser Epoche. Sein Geschick ist grofs; seine Gestalten aber, wo er nicht unmittelbar nach dem Leben malt, sind ohne Leben.

Nun kamen die Anfänge der neusten Entwicklung. Und hier ist es seltsam, zu bemerken, wie man, wo es frommer Bildwerke bedurfte, die Figur Christi zu umgehen und durch die Situation zu ersetzen suchte was den Personen an Tiefe abging. Man verfolge die Meister der neueren Zeit: stets soll zumeist durch das bedeutungsvolle des ganzen dargestellten Vorganges gewirkt werden. Es ist als käme es gar nicht mehr darauf an, die Züge Christi als die geistige Mitte des Gemäldes nehmen, gleichsam den Punkt von dem das Licht ausgeht, und sosehr ist zuletzt die Fähigkeit verloren gegangen das Antlitz Christi nur einigermafsen lebendig zu malen oder zu formen, dafs sich in Berlin ein Verein bilden konnte, welcher auf das beste Werk dieser Art einen Preis setzte. Der Erfolg hat gelehrt dafs die Aufgabe eine unmögliche war. Eine Reihe Ge-

mälde kamen allerdings zusammen und wurden öffentlich ausgestellt, lieferten jedoch in ihren erträglichsten Darstellungen nichts wogegen nicht die mittelmäſsigste Nachahmung eines Christuskopfes von Guido Reni ein Meisterwerk gewesen wäre.

Während es mit der Gestalt Christi so nicht glücken wollte, mehrten sich dagegen die Werke welche Scenen aus den Erzählungen des neuen Testamentes veranschaulichen, und es ist die Zahl dieser Arbeiten, die mit dem jetzigen Jahrhundert etwa begannen, in den letzten Jahren so bedeutend geworden, daſs es vielleicht keinen unter den lebenden Historienmalern giebt der nicht mehr oder weniger in dieser Richtung zu Stande gebracht.

Durch Raphael's, Michelangelo's ungemeine Phantasie war die althergebrachte Beschränkung der heiligen Geschichte auf bestimmte, gleichsam nothwendige und sanctionirte Hauptmomente durchbrochen worden. Die Bibel stand offen von da ab, jeder konnte suchen was ihm am meisten zusagte, und seine Phantasie frei walten lassen. Eine ungemeine Mannigfaltigkeit von Auffassungen entstand auf diese Weise. Zu den Figuren trat darauf das Landschaftliche hinzu. Wie man in früheren Jahrhunderten das Costüm und den Hausrath auf kindliche Weise jenachdem germanisirt oder romanisirt hatte, ward nun Palästina und Aegypten zu einem landschaftlichen Paradiese erhoben. Die kleineren Genremaler bemächtigten sich endlich des ganzen Gebietes, und unzählige Illustrationen entstanden zu den Erzählungen des neuen Testamentes. Jedes Kind schon hat heute fast

[redacted]

etwa beschaffen ist. Er hat Bücher gelesen, und Landschaften und Photographieen gesehn die ihm jeden Stein in den Mauern von Jerusalem zeigen, genau wie einer da zwischen den andern sitzt; man will gern glauben, glaubwürdige Dinge aber. Man drängt auf Darstellungen die unseren heutigen Kenntnissen entsprechend seien. Und was ereignet sich?

Ein Mann mit ungewöhnlicher Phantasie begabt, zu Hause in Palästina, bekannt mit den gelehrten Untersuchungen über das Verhältnifs der einzelnen Evangelien zu der Zeit Christi, vertraut mit der Behandlung der Sprache und mit den Geheimnissen eines lesbaren Styls, fühlend dafs heute nicht sosehr die bildende Kunst als vielmehr eine gut geschriebene Prosa das Mittel biete sich leicht und im weitesten Umkreis verständlich zu machen, sucht einen Ausweg aus dem ungeheuren Wust von Vorstellungen und setzt an Stelle dieses gemalten Palästina's, an dessen Bäume, Berge, Städte, Häuser und Kleider Niemand mehr glaubt und die dennoch Jedermann festhält weil eben Vorstellungen nothwendig sind, eine Anzahl einfacher, lokal gefärbter, überraschend neuer und dennoch mit verlockender Wahrheit erfüllten Anschauungen; und indem er zugleich mit Umgehung all jener tausendfach ausgebeuteten Scenen, ohne die man das grofse Drama gar nicht zu denken vermochte bisher, eine ganz anders gewählte Reihe einfacher Momente wählt, in denen er die Entwicklung Christi vorüberführt, scheint er mit einem Schlage das Falsche beseitigt und das Richtige entdeckt zu haben. Schon seit einiger Zeit hatten französische Maler in ihrer Vertrautheit mit dem Orient die evangelischen Ereignisse unter neuen Bedingungen zu malen begonnen; Renan liefert die letzte Consequenz dieser Richtung, sein Buch ist ein malerisches Werk in Worten. Und auch darin arbeitet er ganz im Geiste der modernsten Kunst, dafs er zumeist Stimmungen, landschaftliche sowohl als historische, gebend, die Figur Christi mehr durch den Gegensatz der Andern von denen sie sich abhebt, als durch feste, ihn grofsartig einfach zeichnende Linien hinstellt. Und das Publikum, entzückt von dieser Malerei, und äufserst willig ihre glaubhaft erscheinende Einfachheit für die bunte unerträgliche Verwirrung einzutauschen, von der es sich nun befreit fühlt, sieht die Dinge so lebhaft vor Augen von denen erzählt wird, dafs es sich dem Zauber des Werkes gern hingiebt.

Welches die Ursache sei der vergeblichen Versuche, die Gestalt Christi heute individuell hinzustellen, kann hier zu erörtern nicht meine Absicht sein, so wenig ich weitere Gedanken über Renan's Buch mitzutheilen habe*); aber ich glaube, Niemand wird den Werth der modernen Kunstgeschichte für die Erforschung der Thatsachen läugnen, die ich andeutete. Jedoch, was nützen solche Untersuchungen wenn sie nicht ganz genau angestellt werden können? Hierzu aber fehlt es an Material. Was ich oben vorgebracht, beruht auf dem gelegentlich dafür gesammelten: so wenig im Vergleich zu dem was ich behufs erschöpfender Darstellung vor Augen haben müſste, daſs ich, käme es darauf an eine ausgeführtere Arbeit zu liefern, in den meisten Fällen mich dabei begnügen müſste auf Bücher**) zu verweisen, deren Angaben ohne den Anblick der Werke wenig gewähren, oder auf Stiche bei denen nichts den Beweis liefert daſs sie den Ausdruck des Originales richtig getroffen haben. Aber weiter: selbst wenn ich es dahin gebracht, überall an Ort und Stelle die Dinge selbst gesehen und geprüft zu haben, und die Leser geneigt wären meinen Resultaten Glauben zu schenken, welche Möglichkeit böte sich, die Dinge denen zu beweisen die diese Bilder nicht sehen? Es bedarf hier des Anblicks ebensosehr als der Worte. Der ganze Reichthum der Berliner Sammlungen würde das Material nicht darbieten auf das es ankäme. Man hätte mit seinen Schülern ein Jahr lang Deutschland, Belgien, Frankreich und Italien zu durchreisen, um zu sehen was gesehn werden müſste. Und es handelt

[redacted]

sich um diese Frage nicht allein, die ich wie bemerkt ward nur des Beispiels wegen erörterte. Die Geschichte ist voll von andern Fragen, auf die die moderne Kunst eine Antwort zu geben hätte.

Man hat den Vorwurf erhoben, es sei ein Herausgehen aus gezogenen Schranken, die Kunstgeschichte als Hülfsmittel für die Erforschung des grofsen Ganges des menschlichen Geistes anzusehn. Es trete dadurch eine absichtlich geschaffene Verwirrung ein: weder reine Kunstgeschichte noch brauchbare politische Geschichte empfange man so; Eins oder das Andere müsse betrieben werden.

Gegen derartige Behauptungen, die in der eigenthümlichen Selbstbeschränkung einzelner Individuen ihren Grund haben, und die man heute nicht blofs hier, sondern auch bei andern Disciplinen aussprechen hört, kann nicht polemisirt werden. Ich theile eine solche fruchtlose Ansicht der Dinge nicht. Dem Sich strict an die Sache halten verdankt man zwar zuweilen die brauchbare Lieferung reinlichen Materials, allein dieser Vorzug der Einseitigkeit wird heute überschätzt. Die Darstellung der Geschichte ist ein Gewebe aus vielerlei Art Fäden zusammenzuflechten; je weiter wir ausgreifen, um so näher die Möglichkeit klareres Verständnifs zu schaffen. Die Kunst in ihrer Entwicklung, von Bild zu Bild, von Statue zu Statue betrachtet, gewährt keinen Anblick, der Einheit und Inhalt böte. Es wäre eine derartige Beschreibung der Kunstentwicklung nichts als ein Aneinanderreihen von Symptomen der allgemeinen Arbeit, deren Gleichartigkeit eine zufällige ist. Es giebt nur eine Geschichte: die Darstellung des höherer Vollendung entgegenwachsenden Geistes in den Völkern. Mag man, weil nicht Alles zugleich bewältigt werden kann, Grenzen ziehn und die Wissenschaften in ihre Fächer theilen. Diese Trennung kann immer nur eine der menschlichen Schwachheit gemachte Concession sein. Es giebt nur Eine Wissenschaft 'die Erkenntnifs der Dinge', und jede einzelne Disciplin wächst um so viel an Werth und Würdigkeit, als sie sich dem Einen allgemeinen Umfassen aller Erscheinungen zu nähern sucht.

So fest dies aber steht, eben so sicher ist, dafs die Richtung aufs Allgemeine nicht der Mühe überheben kann, das Einzelne zuvor fest zu begründen. Und so, mögen die letzten Resultate der Kunstgeschichte noch so verlockend scheinen, einstweilen mufs in erster Linie darauf gedacht werden, an welcher Stelle Angesichts des ungeheuren Materials das sich nach soviel Richtungen hin

hier bietet, der Anfang des Bewältigens zu machen sei. Soll alles vorhandene gesammelt und chronologisch geordnet werden? Soll nach geographischen Verhältnissen geschieden werden? Soll man eine Epoche der andern gleichstellen? Diese und andere Fragen bedürfen einer Antwort.

Wenn wir die Geschichte ganz im Groſsen betrachten, gewahren wir wie über den Völkern schwebend eine Succession von Ideen (wo wir sie nicht sicher sehn, vermuthen wir sie), welche als die die Ereignisse hervorrufende Macht und zugleich als das Resultat der Ereignisse selbst wieder, das letzte Ziel der Geschichtsforschung bilden. Jedes Volk scheint dazu geschaffen ein Glied dieser Sternenreihe von Ideen, die aus dem Nebel kommend sich in's Ungewisse verliert, zu repräsentiren. Das ganze Dasein des ägyptischen, griechischen, römischen Volkes läſst sich in einige wenige Gedanken concentriren. Von diesen Gedanken ausgehend beurtheilen wir heute jedes einzelne Lebenssymptom dieser Völker. Am fruchtbarsten aber wird es uns immer scheinen, da mit dem Studium zu verweilen wo wir die Punkte entdecken an welchen diese Gedanken sich am vollsten zur Ansicht bringen. Und der Schluſs dieser Arbeit kann immer nur der sein, daſs wir bestimmte Menschen in's Auge fassen.

So kommt es daſs wenn wir von den Völkern reden wir ein Doppeltes meinen: eine ungeheure dunkle Masse, und vor ihr hergehend eine Anzahl bestimmter Individuen. Diese zu entdecken

[redacted]

sammengebracht vorläge. Was haben wir sicheres über Lionardo da Vinci, um einen der gröfsten zu nennen? In seine Gemälde theilen sich Petersburg, London, Paris und die übrigen Hauptstädte Europa's. Fast sämmtlich sind sie durch Stiche reproducirt worden. Aber wie? Und wo fände man diese Stiche zusammen? Und wenn auch, was gewähren Stiche? Selbst die vorzüglichsten? Man braucht nur um die Probe (ganz ohne das Original) zu machen, eine Anzahl Stiche nach demselben Gemälde nebeneinanderzulegen und zu vergleichen. Mit einem Worte, es ist unmöglich von Lionardo etwas zu wissen ohne die langwierigsten Wandrungen.

Aber mit Raphael steht es vielleicht besser? Dieselben Hindernisse zeigen sich Und so bei Dürer, bei Michelangelo, bei van Eyck. Sobald wir annehmen, was Jedermann annehmen mufs der einen richtigen Begriff von ernsthafter Arbeit hat, dafs ohne die Grundlage vollständigen Materials nichts Rechtes zu Stande gebracht werden könne, stehn wir der modernen Kunstgeschichte als einem fast unnahbaren Gebiete gegenüber.

Denn man geht heute den Erscheinungen mit anderer Schärfe zu Leibe als früher. Früher begnügte man sich mit Abschriften von Inschriften: heute suspendirt man das Urtheil, bis man, bei einigermafsen zweifelhaften Fällen, einen Abklatsch vor Augen hat. Früher bei Bildwerken mit Zeichnungen: heute müssen Abgüsse zur Stelle sein. Ein Museum mit Abgüssen der antiken Werke ist Grundbedingung des antiquarischen Studiums. Es liegt auf der Hand dafs für die moderne Kunst dasselbe geschehn müsse: es bedarf einer Sammlung des gesammten Materials. Mit den grofsen Künstlern mufs begonnen werden. Jeder Strich der von ihrer Hand existirt, mufs gesehen werden können. Und da sich ein Mittel gefunden hat, derartige Sammlungen zu schaffen, so bleibt nichts übrig als, wenn überhaupt etwas geschehn soll, es anzuwenden. Der Erfolg hat gezeigt dafs die Photographie dieses Mittel sei. Durch ihre Hülfe kann herbeigeschafft werden was man bedarf. Sie leistet für Gemälde dieselben Dienste wie der Gyps für die Statuen.

Die gemachten Anfänge zeigen das. Die Publikationen von Photographien nach Handzeichnungen, Stichen, Oelbildern, Freskobildern und erhabenen Arbeiten lassen, so unvollständig sie sind, bereits Untersuchungen anstellen welche noch vor zehn Jahren unmöglich waren. Wer war früher im Stande die Reproduktion eines

Gemäldes, alle Skizzen dazu, alle Stiche danach, alle Studien dafür auf demselben Tische ausbreiten und ruhig und unbeirrt vergleichen zu können? Wer war so toll früher, sich dem Gedanken hinzugeben, es sei doch eine schöne Sache, die Reihenfolge aller Werke eines grofsen Meisters vereinigt vor sich zu sehn? Für Raphael ist dies sogar bereits geschehn. Es ist bekannt dafs der Prinz Gemahl von England eine photographische Sammlung aller Werke Raphaels zusammengebracht hatte. Solche Sammlungen sind für das Studium beinahe wichtiger heute als die grösten Gallerien von Originalen. Durch die Vergleichung welche so möglich wird, lassen sich Resultate erzielen die überraschend sind. Die Thätigkeiten der Männer liegen wie offene Bücher da. Und, wie gesagt, nur Anfänge besitzen wir erst. Lassen wir es so weit kommen, dafs Bibliotheken photographischer Blätter da sind, denen nichts fehlt was irgend erreichbar ist, so wird künftig von der modernen Kunstgeschichte in der That wie von einer festbegründeten Wissenschaft die Rede sein können.

Wie wichtig dies Studium an sich sei, hat der Staat längst anerkannt. Es ist nöthig dafs er nun auch hier den Forderungen welche die fortschreitende Zeit möglich macht, gerecht werde. Man hat bisher nur Stiche und Gemälde gekauft, es mufs eingesehn werden dafs man sich auszubreiten habe. Man hat für griechische, römische, ägyptische, assyrische Kunst das Seinige gethan: auch für die moderne Kunst mufs gesorgt werden, da die Mittel dazu vorhanden sind. Möchten diejenigen in deren Händen die Macht [redacted]

öffentlicht, sträubt man sich in Rom von obenherab auf das entschiedenste die Abnahme von Photographien zu gestatten. Dennoch wurde in Rom für den Prinzen Albert wohl eine Ausnahme gemacht, wie auch in Dresden, wo übrigens dem römischen Principe gehuldigt wird. Es dürfte also zuweilen höhere Vermittlung unumgänglich sein, während in vielen Fällen die Anlage der Sammlung dadurch erleichtert würde, dafs man ganze Reihen von Photographien, besonders von Fresken und Handzeichnungen, als bereits vorhanden, nur zu kaufen und zu ordnen hätte.

3. Die so entstehende Sammlung wäre nach den Meistern zu ordnen und zu bearbeiten. Dies bleibt unumgänglich. Es müssen jedem bedeutenden Blatte Angaben über die Gröfse, die Erhaltung und die Farbe des Originalwerkes zugefügt werden. In ihnen mufs zu finden sein, in wieweit die Farben verändert zum Vorschein gekommen sind, welche Stellen retouchirt wurden (was zu erkennen die Photographie an sich übrigens ein vortreffliches Hülfsmittel ist) welche Meinungen über die Aechtheit des Werkes geäufsert worden sind, und was überhaupt von seinen Schicksalen bekannt geworden ist. Das zu diesen Zwecken zu bearbeitende Material liegt heute in einer grofsen Anzahl Bücher zerstreut, und mufs kritisch zusammengefafst werden. Die Mitarbeiterschaft an diesem schriftlichen Theile der zu unternehmenden grofsen Arbeit wäre eine ausgezeichnete Vorübung für diejenigen welche sich der modernen Kunstgeschichte widmen wollen.

Der blofse Beginn schon des von mir angedeuteten Unternehmens würde tiefgehende Folgen haben. Ich habe vermieden die heutige Malerei und Bildhauerei zu erwähnen. Es sei das vorbehalten, und nur das erwähnt: welch ein Vortheil, zu einer Reise nach Italien mit Hülfe solch' einer Bibliothek sich vorzubereiten! Sicherlich würde, sobald der Staat den Willen zu erkennen gäbe die photographische Bibliothek zu gründen, eine allgemeine Beisteuer vieler Privatbesitzer von Gemälden und Zeichnungen die Stiftung erleichtern. Es brauchte weder grofser Summen noch besonderer Gebäude, man hätte ganz in der Hand das Maafs zu bestimmen in dem man anfangen und fortschreiten wollte. Es bedarf nichts als der Einsicht, des Willens und der Wahl einiger passenden Persönlichkeiten, die zu finden nicht schwer sein dürfte. Dafs sich

auch ohne Anstellung Kunstfreunde für das Zustandekommen des Institutes interessiren und zu dessen Einrichtung in jeder Weise mitwirken würden, ist vorauszusetzen.

Was sich gegen meine Vorschläge einwenden lieſse, wäre zunächst vielleicht die Befürchtung einer geringen Haltbarkeit der Photographie. Daſs bei der nöthigen Vorsicht jedoch haltbare Blätter herzustellen seien, wird heute als ausgemacht betrachtet.

Es lieſse sich ferner sagen, was mir in der That bereits eingewendet worden ist, die Sache sei so natürlich daſs sie kurz oder lang von selbst erfolgen müsse. Dies aber ist kein Grund, sie darum nicht sogleich in Angriff zu nehmen. Höchstens läge ein Trost darin für den Fall daſs die Bemühungen sie jetzt schon durchzusetzen im Augenblicke fruchtlos bleiben sollten.

Es lieſse sich drittens sagen und auch das muſste ich hören, die Sache werde deshalb unterbleiben, weil Niemanden daran gelegen sei. Dies kann freilich nur die Erfahrung lehren. Jedenfalls soll versucht werden, eine Zeitlang immer wieder darauf hinzuweisen. Es ist der Hauptzweck den ich bei diesen Blättern im Auge habe. Vielleicht wenn in Berlin nichts zu erreichen ist, entschlieſst man sich anderswo. Denn immer umfangreicher erscheinende Publikationen, die nicht entbehrt werden können, die zu kaufen aber die Mittel des Einzelnen übersteigt, machen die Angelegenheit zu einer dringenden, und Hand in Hand mit der Freude über das heute bereits zu erlangende, geht der natürliche Wunsch auch das vor

Herr Major Franz Kühlen hat mir folgende beide Schriftstücke zur Veröffentlichuug mitgetheilt, deren Originale in seinem Besitz sind und mir vorgelegen haben.

I.

Ferdinandus poncettus camere apostolice presidens Sanctissimi domini nostri pape generalis Thesaurarius

Spectabilibus viris domino Augustino Chisio et socijs pecuniarum Aluminorum sancte Cruciatae depositarijs Salutem in domino. Auctoritate nostri Thesaurariatus officy vobis tenore presentium comictimus et mandamus. Quatenus de dictis pecunys penes vos existentibus Solvatis ducatos quinquaginta de carlinis decem per ducatum ad rationem monete veteris excellenti pictori magistro Raphaeli de urbino per ejus provisione a Sanctissimo domino nostro ei assignata per unum mensem susceptum a die prima mensis octobris proxime preteriti in operibus picture palaty Sancti domini nostri sicut adparet per cedulam manu reverendi domini magistridomus Sanctitatis sue et nobis exibitam.

Quos sic solutos in vestris computis admictemus. Datum Rome in camera apostolica die prima mensis nouembris anni 1516. pontificatus uero Sanctissimi domini nostri Leonis pape X. quarto

duc L. decarl. x.

Visa . Jo . de aglano.

Siegel.

Jo raphaello durbino ho receuto duc. cinquanta p questo mese doctobre.

Sigillum fc. d serra.

Die wenigen Worte welche von Raphaels Hand hier den Empfang des Geldes bescheinigen, sind mit der ihm eigenthümlichen schlanken Zartheit geschrieben, fast gemalt möchte man sagen.

Es ergiebt sich aus diesem Schriftstücke daſs Raphael für seine Malereien im Vaticanischen Palaste ein monatliches Gehalt bezog, welches für das ganze Jahr 1200 Ducaten betrug. Major Kühlen

besitzt noch neun andere, dieser ähnliche Quittungen aus den Jahren 16, 17 und 18. Nimmt man nun hinzu dafs auch für das Geld welches Raphael für die Teppiche empfing, sowie für das Gehalt das er als Baumeister am Sanct Peter zu erhalten hatte, Quittungen vorliegen, so fällt für die bisherige Behauptung, der Pabst habe ihn in Betreff der ihm geschuldeten Gelder mit Verleihung der Cardinalswürde abfinden wollen, an Glaublichkeit. Denn was Raphael im Uebrigen für den Pabst malte, war nicht so bedeutend um grofse Summen zur Deckung zu erfordern.

II.

Henricus Archiepiscopus Tarentinus Sanctissimi domini nostri pape secretarius et generalis thesaurarius. Spectabilibus viris domino Quinctilio et Sebastiano Desaulis pecuniarum camere apostolice Generalibus depositariis Salutem in domino. Vobis per presentes comictimus et mandamus quatenus de dictis pecunijs penes vos existentibus solvatis provido viro magistro Michaelangelo ludouici de bonarotis laico florentino Ducatos centum quinquaginta pro ejus provisione a Sanctissimo domino nostro ei assignata per quatuor menses a die prima mensis januarij proxime preteriti in dipingendo sacellum novum in palatio Sanctissimi domini nostri. Quos sicut premittimus solutos in vostris computis admictimus.

Datum Rome in Camera Apostolica die prima mensis maji Millesimo quingentesimo undecimo Pontificatus Sanctissimi in christo [redacted]

empfing ein festes Gehalt von $37\frac{1}{2}$ Dukaten den Monat und ausserdem von Zeit zu Zeit gröfsere Summen, wie sein Briefwechsel zeigt, die er dann allerdings, was bisher nicht erklärlich schien, gleich nach Empfang beinahe ganz und gar nach Florenz zu senden im Stande war. Hiernach wäre dann allerdings doch anzunehmen, auch Raphael habe aufser jenen 50 Dukaten noch andre Bezahlung erhalten, und der in den letzten Zeiten um Geld sehr verlegene Leo der Zehnte habe bei seinen zahlreichen, um der dafür zu zahlenden Summe wegen vorgenommenen Cardinalcreirungen auf ihn ein Auge gehabt. Ich hätte demzufolge das oben über diesen Punkt geäufserte fortlassen können, aber ich wollte nebenbei zeigen, wiesehr in Betreff jener Verhältnisse ein Dokument geeignet sei das andere aufzuklären.

Was das viro provido anlangt, so ist dies nur ein Ehrentitel, etwa gleich mit viro spectabili. Doch kommt er mir für Michelangelo hier zum erstenmale vor. Auch der Zusatz von laico ist mir sonst nicht aufgestofsen. Augustinus Chisius ist der berühmte Chigi, für den Raphael so viel gearbeitet hat.

Major Kühlen besitzt aufser diesen Manuscripten noch einen Brief und einen Contract Raphaels, beide auf den Bau des Sanct Peter bezüglich und von Interesse. Doch ist die Veröffentlichung dieser Blätter einstweilen noch seinen Wünschen entgegen. Das wichtigste jedoch was Major Kühlen mit nach Deutschland gebracht hat ist eine Skizze, Skelettstudie der zusammensinkenden Jungfrau in der Grablegung. Sie zeigt mit welcher Gründlichkeit Raphael bereits in Florenz die anatomischen Vorarbeiten zu seinen Gemälden betrieb. Der Anstofs dazu konnte von Michelangelo ausgehn.

Aus Bologna empfange ich eine Photographie des von Michelangelo dort für den Sarkophag des Heil. Domenico gearbeiteten knienden Engels. Ich hatte das Werk selbst bisher nicht gesehn, aber weder Beschreibungen noch Abbildungen nach voraussetzen dürfen wie schön es sei. Gesicht und Hände, Faltenwurf und technische Ausführung zeigen bereits eine Meisterschaft, gegen die nichts Gleichzeitiges aufzukommen im Stande gewesen wäre. Die Eifersucht der bologneser Bildhauer, welche Michelangelo nach Vollendung der Arbeit durch Drohungen zum Fortgehen zwangen, erscheint nun als ein sehr erklärliches Gefühl.

Die italienischen Texte

für den Aufsatz über Michelangelo's Haus, im ersten Hefte.

I.

Dichiaramo per la presente polizza, come Messer Leonardo del già Bonarroto de' Bonarroti, cittadino fiorentino, volendo riconoscere e continuare la amicizia che Messer Daniello Ricciarelli da Volterra ha continuato molti anni seco, etiam et con Messer Michelagnolo suo zio, bona memoria, e mettere a custodia piuttosto che a pigione della sua casa in Roma una persona amorevole, nella quale possa confidare sicuramente, che debbe non pure conservarla, ma ridurla anche in migliore stato con li danari della infrascritta moderata pigione: concede dico, detta sua casa, posta nel rione di Trevi, presso Santa Maria di Loreto, confinante da una banda con li beni di Giovanni Battista Zannuzi, dall'altra con li beni di Madonna Diana de Bargellis, moglie di Tarquinio Casale, e della parte di dietro con lo orto del capitano Papinio Capiciucco e le monache di San Giovanni Battista, dinanzi con la strada pubblica incontro al palazzo del vescovo Zambicaro e altri più vari confini al detto Messer Daniello [redacted]

stalla, e con dichiarazione ancora, che detto Messer Daniello non possa appigionare ad altri le due casette appartenenti e congiunte a detta casa, se non di anno in anno; una delle quali abitava Pierluigi Gaita: l'altra Aquina, moglie già di maestro Antonio muratore, e oggi di Giovanni cavatore di pozzolana, a' quali già Messer Michelagnolo suo zio aveva concedute dette casette per abitarle a beneplacito suo: e similmente con patto espresso, che detto Messer Daniello non possa appigionare ad altri per alcuno spazio di tempo la detta casa principale, nè meno le stanze della Torre, che Messer Leonardo si ha riservate quando gli accorra venire a Roma, come di sopra è detto: e caso che M. Daniello contravenisse questo patto si intende subito esser finita la locazione di detta casa, et così delle altre due casette soprascritte appigionate ad altri come di sopra; e perchè Messer Leonardo lassa in detta casa diverse masserizie, legnami, e ferramenti, come si contiene in uno inventario sottoscritto di mano di detto M. Daniello, esso promette averne buona cura, e rendere conto, e restituirlo tutto, o in parte, ad ogni beneplacito e volontà del pfto Messer Leonardo, quale si contenta che frattanto M. Daniello possa usarle e servirsene a suo piacere. — Le quali tutti soprascritte condizioni il pfto M. Daniello promette inviolabilmente al detto M. Leonardo osservare e mantenere senza alcuna eccezione, perchè così sono stati d'accordo: e inoltre promette il detto M. Daniello, finito il detto tempo di nove anni, restituire al detto M. Leonardo la detta casa senza replica, o contradizione alcuna, e così M. Daniello renunzia sopra di ciò a qualsivoglia legge, statuto e decreto fatti e da farsi in favore degli inquilini: laquale restituzione s'intende con porte, finestre, serrature, chiavi e altro pertinente a detta casa: dentro laquale, nè in alcuna parte di essa, non sia lecito, nè permesso al pfto M. Daniello cavare, nè far cavare senza espressa licenzia di M. Leonardo: il quale in evento di sua morte vuole che li suoi eredi siano obbligati mantenere la detta casa nel modo predetto, e per il detto tempo di novi anni al pfto M. Daniello: il quale al incontro vuole, che in evento di sua morte, la detta locazione si intenda subito finita, ancora che non fussi finito il detto tempo di nove anni: e che li suoi eredi non possono per virtù della presente continuare, nè pretendere nella detta locazione, e così si obbligano e promettono ciascuna di dette parti respettivamente osservare inviolabilmente, volendo, che la presente

ogni cosa, ma la lungezza in che mi tengono questi padroni franzesi a far questo benedetto getto è causa che ancora si ha a fare, e similmente è causa che le due teste non son gettate perchè aspettavo di far la lega di certo metallo. Ma se io vedrò che la cosa vadi troppo in lungo, io mi risolvèro a gettarle, chè già le forme sono a tal termino che presto presto si possan finire. Non voglio aspettare più altro che una risposta del Signor Orazio Rucellai il quale si trova appresso alla Regina, e spero che faccia buon officio per quest'opera, e che me'n abbia in breve a dar resoluzione, che subito, avuta questa risposta, io non aspetterò più a gettarle, e' sia come si voglia. Quanto alla cosa del metallo non occorre visare (fesare) a cosa nessuna chè v'ogni cosa. Circa al far formare la Madonna di basso rilievo, poichè adesso è in mano di Messer Giorgio, sebben non v'è il Marignello, sarebbe forse bene, innanzi che la renda, farla formare a qualcuno altro, chè non può essere che Messer Giorgio non abbia conoscenza di qualche persona atta a fare tal effetto, chè in vero il formare non vuol altro che diligenzia.

Se voi vedete di poter far che la si facci, a me sarà molto caro. E raccomandate(mi) a Messer Giorgio strettamente, e a voi stesso mi raccomando.

Di Roma il dì 11 di febbraro 1565 in Roma

Vostro affezionatissimo e vero amico
Daniele Riciarelli.

[redacted]

polizza abbia forza di istrumento rogato in ampliore forma etc. etc. etc. E per fede del vero, io Diomede Leoni Senese, a richiesta di ambedue le dette parti, ho scritta e sottoscritta la presente di mia propria mano, dì, mese, e anno sopradetti in Roma.

Jo Diomede Leoni ho scritta e sottoscritta la presente di mia mano propria.

Jo Leonardo Bonarroto de' Bonarroti fiorentino sono contento e mi obbligo a quanto in questo si contiene, e per fede o fatto la presente soscrizione di mano propria questo dì sopra detto in Roma.

Jo Daniello Riciarelli da Volterra sono contento e mi obbligo a quanto in questo si contiene, e per fede del vero o fatto la presente di mia propria mano questo dì et anno soprascritti in Roma.

Jo Jacopo del Duca siciliano, fu presente a quanto di sopra.

Jo Jacopo di Rochetì romano, fu presente a quanto di sopra.

II.

Molto magnifico e onorando.

Molto più e con ragione dovete maravigliarvi voi, non vi avendo scritto io già tanto tempo. Ma certo è che la causa di sì lungo silenzio principalmente è stata la mia indisposizione, e anco che io mi son fidato molto del buono offizio che ha fatto sempre per sua cortesia Messer Diomede in fra di noi, che me credo che abbiate fatto voi ancora.

Arò molto caro di sapere i nomi dei scultori che hanno a fare le tre figure del sepolcro, e anco arei caro vedere un poco di schizzo di tutta l'opera, e sapere il nome delle tre statue; mi piace molto che la cosa cammini in quel modo che ragionammo già insieme, perchè non potrà riuscir se non con onore e utile vostro benissimo, il che desidero di continuo.

Jo ho fatto dibattare (Jo ho fattoti patare) gli alberi dell' orto, e deradare ancora tanti di quei lauri che toglievano il sole agli altri alberi. Feci ancora coprire la scala, siccome fu ragionato; non ho già fatto impianellare il tetto della sala perchè desideravo metter in opera del mio lavoro, e speravo che a quest'ora fusse fatto

otto al nostro Messer Diomede, e sei a Messer Tommaso de' Cavalieri, quattro ai due Jacopi, e a tutti è stato gratissimo presente, sì per venire onde e' viene, e sì per la rimembranza di quella sacrata memoria, e sì per essere della sorte che è, dico, perfettissimo. Tutti hanno vi ringraziato, e credo lo faranno ancora con lettere. A me ne son restati fiaschi undici, che ho messo in una cantina a monte Cavallo la quale è freschissima, con speranza che e' vi stia tanto che io ne possa bere, e non assaggiare, come adesso fo per amor della mia testa. E vi ringrazio quanto più posso e so, chè solo l'odore par che vi abbia gli spiriti. Per quella di Messer Diomede darò notizia a pieno del tutto. Di Roma il dì San Giovanni. Che Dio vi contenti.

Vostro affezionatissimo
Daniel Ricciarelli.

Die Orthographie dieser Briefe sowohl als des Contractes habe ich modernisirt. Bei den vorhergehenden auf Raphael und Michelangelo bezüglichen Stücken dagegen genau abdrucken lassen was vorlag, nur dafs die Abkürzungen aufgelöst worden sind.

Das 'a giappe a giappe', das ich im Sonette Bramantes nicht erklären konnte, ist eine, wie man mir mittheilt, heute noch in Mailand gebräuchliche Redensart, welche 'in tausend Fetzen' bedeutet.

Als ein seltsames Zeichen der vorn erwähnten Unfähigkeit der

[redacted]

ÜBER KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM.

No. III. März. 1865.

Vasari ist unzuverlässig und man beseitigt seine Angaben sobald sie mit Dokumenten, ja wenn sie nur mit dem Augenschein in Widerspruch stehn. Crowe und Cavalcaselle (ich nenne der Kürze wegen in der Folge immer nur den ersteren) gehen in ihrer History of painting davon aus, daſs es heute sogar nicht mehr genügen könne, Vasari's Erzählungen mit corrigirenden Anmerkungen herauszugeben: die Geschichte der florentinischen Kunst müsse ganz von frischem aufgebaut werden.

Mir scheint dies der richtige Standpunkt. Allein die Unbarmherzigkeit, mit der hier zu Werke gegangen werden muſs, wird Eins dennoch nie ganz ertödten können: ein menschliches Gefühl, das zuweilen Sympathien in uns aufrecht hält, die, persönlich gleichsam, ganz anderm Grund und Boden entsprieſsen als dem den die Wissenschaft zugerichtet hat. Vasari nennt in seiner Lebensgeschichte des Niccolo Pisano einen Bildhauer Namens Fuccio. Dieser soll nun niemals existirt haben. Crowe spricht das ohne weiteres aus, und Schnaase in seinem letzten Bande giebt dieselbe Meinung. In der That, der Mann ist nirgends nachzuweisen als in einer florentiner Inschrift, die offenbar nichts mit ihm zu thun hat. Denn es scheint fest zu stehn daſs der in ihr genannte Fuccio nicht der technische Erbauer sondern der Gründer des Gebäudes war auf dem er zu lesen steht, und ferner, es erscheint nicht minder annehmbar, Vasari sei eben durch diese miſsverstandene Inschrift zur Erschaffung des Meisters verleitet worden. Damit fiele der Lebenslauf, den er ihm andichtet, in Nichts zusammen.

Allein es hat etwas der menschlichen Natur widerstrebendes, einen Mann, der dennoch vielleicht gelebt haben könnte und dem sogar das Lob ertheilt wird einer der ersten Künstler seiner Zeit

gewesen zu sein, so nachträglich hinzurichten gleichsam, ihn auszuweisen wie ein Gespenst das sich unter einst Lebende eingeschlichen. Es liegt für mich etwas mörderisches in dem allzu abgekürzten Verfahren mit dem Fuccio abgethan werden soll. Ich meine, es könnte, bevor dieses Verdikt Gültigkeit empfängt, der Versuch gewagt werden, Fuccio das Bürgerrecht im Gebiete der Unsterblichen aufrecht zu erhalten. —

Crowe's Werk und Schnaase's letzter Theil ergänzen sich vortrefflich. Beide Bücher, unabhängig von einander niedergeschrieben, behandeln dieselbe Zeit. Schnaase von höherem Gesichtspunkte aus, wie das dem Deutschen zukommt, Crowe mit mehr Detail. Beiden mufsten sich dieselben Fragen aufdrängen. Oft genug beantworten sie sie in verschiedener Weise. Es trifft sich sehr glücklich für den Leser: er lernt die Sache von zwei Seiten kennen; und ferner, was éin Buch nicht so deutlich sagen könnte (weil éin Buch den Gegenstand immer zu erschöpfen scheint), sprechen beide zusammen um so schärfer aus: dafs noch viel zu thun sei bevor man abzuschliefsen wagen dürfte. Denn darüber kann kein Zweifel herrschen: die Kenntnifs und Ausbeutung der Monumente sowohl als der Urkunden, auf deren Augenschein und Untersuchung beide Autoren arbeiten, wurde keineswegs zum äufsersten getrieben. Es sind immer nur Anfänge. Es bleibt Nachfolgenden zu thun übrig.

Gerade die Frage, die sich, wo von Fuccio die Rede sein soll, als eine der wichtigsten darbietet, dürfte noch mancherlei Antwort

[redacted]

sam; nicht auf seine Lehrmeister, sondern darauf komme es an, welche antike Werke er vor Augen gehabt. Hier nennt er nun Rom zunächst als den Ort wo Niccolo der antiken Kunst näher gerückt sei, die er, nachdem soviele Generationen stumpf daran vorübergegangen, mit empfänglicherem Blicke angesehn. Die Frage jedoch, welche Werke damals in Rom zu Tage gestanden, läſst Schnaase fast unberührt, schränkt auch an einer andern Stelle seines Buches den Einfluſs dieser Werke sehr ein. Jene Empfänglichkeit Niccolos für die Schönheit, sagt er (pag. 322), sei keineswegs als so selbstverständlich anzusehn. Es bedürfe nicht bloſs eines schönen Objektes und eines empfänglichen Blickes: die ganze Zeit müsse dazu helfen dieses Verständniſs zu ermöglichen, und ob die Zeit Niccolos das vermocht, sei zweifelhaft, ja vielmehr das Gegentheil anzunehmen. Denn Niccolo habe nicht in antikem Geiste gearbeitet, nur die technischen Griffe habe er den Alten abgesehn, das eigentlich Ideale ihm ferngelegen. Die Arbeit seiner Schüler zeige dies am deutlichsten.

Schnaase stellt mithin zwei Fälle hin. Zuerst spricht er von einer directen, absoluten Wirkung des Anblickes antiker Werke, sodann aber beschränkt er diese Wirkung nur auf die äuſserliche Technik. Nicht der Geist der Werke, ihre Schönheit, sozusagen ihre höhere künstlerische Existenz, sondern das rein Handwerksmäſsige daran habe den pisanischen Künstler zur Nachahmung gereizt, und die Zeit selbst, in der er lebte, ihm diese Beschränkung auferlegt. Gleichsam als hätte der Druck der geistigen Atmosphäre damals weder den Antiken gestattet, ihren tieferen Inhalt auszustrahlen, noch dem lernenden Künstler erlaubt, mehr von ihnen zu begehren und anzunehmen.

Dieser Contakt zwischen Rom, seinen antiken Werken und Niccolo würde demnach zwischen 1225 und 35 etwa, wo Niccolo 15 bis 25 Jahre zählte, stattgefunden haben. Indessen Niccolos frühestes Werk welches seine Annahme antiker Technik zuerst glänzend aufweist, stammt aus dem Jahre 1260. Wir sind im Dunkeln darüber, was er bis dahin gethan, wo und wie er gearbeitet. Nichts allerdings verbietet uns anzunehmen, was Schnaase aufstellt, daſs Niccolo sich bis zu seinem vierzigsten Jahre eben zu der Vollendung im Technischen aufgebracht, deren völliges Eintreten in so späte Jahre fällt; allein unverwehrt ist, hierüber anderer Meinung zu sein.

Denn weder wissen wir von dieser römischen Reise, (Vasari darf nicht citirt werden), noch welche Werke er dort gesehn haben könnte. Dann aber, auch diese Theorie von der Beschränkung durch die Zeit, so richtig sie im allgemeinen sein mag, sowenig erlaubt sie specielle Folgerungen. Man kann sagen, das Verständnifs mufste fehlen damals, nicht aber den Punkt angeben, bis zu dem es sich enthüllt haben könnte. Für andere Zeiten vielleicht, aber nicht für diese, die noch ein solches Räthsel ist. Ich stelle einen andern allgemeinen Satz auf: Wo ein Aufschwung im Gebrauch der Technik stattfindet, dürfen immer Ideen vorausgesetzt werden, zu deren Darstellung es den Meister drängte, die er jedoch mit der vorhandenen Technik nicht wiederzugeben vermochte, die ihn also zu suchen zwangen. Das allein hätte Niccolo bewegen können, sich die Mittel der antiken Meister anzueignen. Welche Ideen aber waren es, die ihn diese höhere Fertigkeit zu gewinnen drängten? Die Abwesenheit jedes christlichen Gefühls in seinen Werken wird von Schnaase scharf betont. Die Ideen fehlten offenbar. Es wäre also nur der unbestimmte Reiz der vortrefflicheren Arbeit gewesen, die Schönheit. Und diese nun hätte er nur in so beschränktem Maafse von der Antike lernen dürfen, dafs die Nachahmung so gut wie gar nicht zu erkennen war? Und dies zu einer Zeit wo in Deutschland und Frankreich die Sculptur bereits hoch stand? War der Druck der Zeiten um soviel stärker in Italien? Mufste er es sein? All diese Möglichkeiten tragen nichts in sich, das ihnen verwendbaren positiven Gehalt

und luxuriösen Liebhabereien, säſse ein talentvoller Steinarbeiter. Eine Ladung Gypsabgüsse von Antiken verirrten sich dahin. Der Mann stände wie entzückt. Würde nun bloſs die äuſsere Arbeit, das Glätten, das Ausbohren, das Legen der Gewandung Gegenstand seines Lernens sein, er sich dagegen was die Stellungen anlangt an die Natur oder andere Muster halten? Ich glaube in jedem Stücke seiner neuen Werke würde sich die Nachahmung gerade der körperlichen Stellungen sosehr erkennen lassen, daſs ein einigermaaſsen geübter Blick auf der Stelle die nachgebildeten Originale herauserkennen müſste. Nicht nur würde der Mann gänzlich von diesen Vorbildern befangen sein, sondern sogar wenn ausdrücklich 'Natur' verlangt würde, diese kaum anders mehr als im Lichte jener Antiken zu sehen vermögen: er würde die Natur zu geben glauben und dennoch nur jene Werke reproduciren. Das Technische dagegen ginge ihm erst in zweiter Linie auf. Nicht an der Glätte der Fleischpartien, den wundervollen Rundungen, den ausgebohrten Tiefen, sondern an einer viel ungeschickteren, rohen aber idealen Aehnlichkeit würde man gewahren was er vor Augen gehabt. Höhere technische Behandlung kann immer nur dann erst Gegenstand ausschlieſslicher Nachahmung sein, wenn bereits eine prononcirte, zwingende Kunstrichtung herrscht, stark genug den nachahmenden Künstler an sich zu ketten und ihn dem höheren Einflusse der Werke von denen er lernt unzugänglich zu machen.

Nichts dergleichen aber in Pisa. Niccolo taucht aus rohen Anfängen dort als der erste auf. Und deshalb: Schnaase's Idee will mir nicht scheinen. Niccolo muſs irgendwo in die Schule gegangen sein.

Wo aber? Wo arbeitete er bis zu so vorgerückten Jahren? Vasari giebt ihm genug zu thun. 1225—1231 in Bologna den berühmten Sarkophag des heiligen Domenico. Dieser jedoch wird heute in die sechziger Jahre gesetzt, und zwar auf Grund sicherer Dokumente*). 1221 soll Niccolo bei der Krönung Kaisers Friedrich in

*) In Betreff der Arca di San Domenico erlaube ich mir hier einige Bemerkungen noch. Bekanntermaſsen wird die Rückseite dieses Sarkophages dem Niccolo Pisano nicht, dagegen dem Fra Guglielmo zugeschrieben, einem Mönche und vielbeschäftigten Bildhauer jener Zeiten, und zwar auf zwei Stellen einer alten Chronik des Klosters hin, dem er angehörte, von Marchese mitgetheilt. Sie lauten:

March. I. 397. Frater Guiglielmus conversus magister in schultura peritus,

Rom gewesen, mit ihm nach Neapel gegangen und dort eine Reihe Bauwerke ausgeführt haben, bei denen sämmtlich Schulz jedoch, (in seinem bekannten Werke über Unteritalien) Niccolos Mitarbeiter-

multum laboravit in augmentando conventum. Hic cum beati Dominici corpus sanctissimum in sollempniore tumulo levaretur, quem sculpserant Magistri Nichole de Pisis, Policretior manu, sociatus dicto architectori, clam unam de costis sanctissimis de latere ejus extorsit, non memoria magistri Ordinis cum excommunicatione lata praecepti, qui tunc cum generali capitulo Bononiae praesens erat.

Die zweite Stelle: Frater Guillelmus conversus, sculptor egregius, cum Nicholaus Pisanus, Patris nostri Dominici sacras reliquias in marmoreo, vel potius alabastrino sepulcro a se facto collocaret, praesens erat, et ipse adjuvabat anno 1267, tempore F. Johannis Vercellensis, Magistri Ordinis, qui tunc cum capitulo generali Bononiae praesens erat. Licet autem idem magister, sub poena excommunicationis, praecepisset, neminem de sacris reliquiis quippiam subripere, hic tamen Guillelmus, vel praecepti immemor, vel pium arbitratus furtum, clam costam unam subripuit.

Die Uebertragung der Gebeine fand statt den 5. Juni 1267. Niccolo Pisano, welcher den 29. Sept. 1266 der Kanzel von Siena wegen contrahirte, soll als 1266 bereits in Siena anwesend, den Sarkophag nicht 1267 haben vollenden können. Daraus und aus dem Obigen schlofs man nun, Guglielmus habe ihn beendigt, d. h. jene vierte Seite gearbeitet.

Alles dies ist möglich. Allein aus den angeführten Stellen folgt es nicht. Im Gegentheil, die zweite sagt ausdrücklich, Niccolo Pisano habe die Uebertragung geleitet, und Guglielmus sei ihm nur zur Hülfe beigegeben worden. Und die erste, wenn wir sie im Lichte dieser zweiten unbefangen ansehen, sagt genau dasselbe; das sculpserant Magistri Nichole erscheint als einfaches Versehen des Schreibers, welcher sculpserat Magister Nicholas hätte schreiben müssen, und den vielleicht eine misverstandene Abkürzung irre machte. Die Annahme, jene

schaft für eine unerwiesene erklärt. Was Vasari dann ferner noch durch ihn entstehen läſst, sind Kirchen, Klöster und Paläste in Toskana, eine, wäre sie verbürgt, lange Jahre sehr wohl ausfüllende Thätigkeit, die jedoch gleichfalls in all ihren einzelnen Fällen bestritten wird. Nur eine einzige Sculptur liegt vor: die, von Förster in's Jahr 1233 gesetzte Kreuzabnahme, ein Basrelief am Portal der Kirche San Martino in Lucca. Auch Schnaase bezeichnet dasselbe als Niccolos Jugendarbeit und setzt es ins nämliche Jahr. Deshalb, wenn etwa bewiesen werden sollte, Niccolo sei bis 1260 gar nicht in Toskana anwesend gewesen, so würde jedenfalls das luccheser Basrelief vorher zu beseitigen sein.

Schnaase's Angaben über diese Arbeit, von der leider weder Abguſs noch Photographie vorliegt, erheischen jedoch genauere Untersuchung. Wir empfangen von ihm (p. 303) daſs sie, wie bemerkt, von Förster in's Jahr 1233 gesetzt werde, daſs aber, wenn Förster diese Zahl für urkundlich erwiesen ausgebe, dem entgegenstehe, daſs weder Förster noch sonst irgend Jemand diese Urkunde mittheile. Allerdings finde sich '1233' auf dem das Basrelief tragenden Por-

---

Guglielmo scil.) Die Construktion sei zwar etwas schwierig, allein gerade deſshalb vom Abschreiber misverstanden worden.

Es scheint übersehen zu sein, daſs bei dieser Construktion, selbst wenn man sie gelten lassen wollte, jedenfalls noch ein Pronomen nach sculpserant einzuschieben wäre: es müſste dastehen: quam sculpserant ipse et Magister Nicolaus de Pisis etc.; denn nach sculpserant ein Colon oder Semicolon zu setzen und Magister Nicholaus Policretior manu sociatus dicto architectori gleichsam als eine italienische Nominativ-Construktion zu fassen: etwa als stände da, Magistro Niccolò essendo compagno di questo architetto, wäre doch kaum zulässig.

Aber es spricht noch ein zweites dagegen. Schnaase will Policretior manu übersetzen als wäre Policretior ein Comparativ von Policletus (die Versetzung des r für l kommt häufig vor), und bedeute daſs Niccolo 'der berühmtere' gewesen, berühmter nämlich als Guglielmus. Nun könnte man policretior als Comparativ von πολυκλὴης bilden, doch ist dies Wort nicht in das mittelalterliche Latein übergegangen; dagegen der Name Policletus gleichsam als ein die bildhauerische Berühmtheit bedeutendes Wort aufgefasst, machte die Construktion des Gedankens fast unmöglich. Aufgelöst müſste es etwa heiſsen: manu promptior et fama clarior Policleto, was in Policletior manu zusammengezogen so viel ich weiſs ohne Nebenbeispiel wäre. Ich glaube es empföhle sich, policretior als comparativ von polichrestus zu nehmen. Construirt man darauf wie Marchese und Bonaini vorschlagen, so gewinnen wir den Sinn, Guglielmus sei als derjenige der am geschicktesten dazu sich vorfand, Niccolo bei der Uebertragung der Gebeine in den Sarkophag beigegeben worden und habe bei dieser Gelegenheit den Diebstahl vollführt. Und dies stimmte dann genau mit der zweiten Erzählung der Klosterchronik, wo in andern Worten dasselbe gesagt wird.

tikus. Auch solle sich diese Zahl einem gewissen Padre Poggi zufolge auf das Basrelief beziehen. Die Nothwendigkeit eines Zusammenhanges zwischen Basrelief und Jahreszahl geht daraus jedoch für Schnaase nicht hervor, er spricht vielmehr offen aus, Försters Behauptung sei eine irrige, und die Annahme, das Basrelief gehöre in's Jahr 1233 solange eine willkührliche bis sie durch andere Gründe belegt werden könne. Während Schnaase jedoch so in einer Anmerkung urtheilt, lesen wir dagegen im Texte seines Buches: 'Schon im Jahre 1233 arbeitete er, wahrscheinlich noch sehr jung, nach Vasari's, aus inneren Gründen wahrscheinlicher Annahme, eine Kreuzabnahme über dem Portal zu Lucca (d. h. der Kirche S. Mortino zu Lucca), die wir noch besitzen.' Hierzu bemerke ich, daſs Vasari Niccolo nur als Urheber des Basreliefs, keineswegs aber eine Jahreszahl nennt. Höchstens könnte man sagen, Vasari habe, da er kurz darauf von einem Werke redet welches Niccolo um 1240 ausgeführt, damit andeuten wollen daſs das luccheser Basrelief vor 1240 zu setzen sei. Indeſs Schnaase sagt nichts hiervon, wird auch kaum so gerechnet haben, da auf Vasari's Zeitangaben nicht der geringste Verlaſs ist. Was ich zeigen wollte war dies: Schnaase setzt lediglich aus 'inneren Gründen', sowohl was das Jahr als die Arbeit überhaupt anlangt, dies Basrelief in Niccolo's Jugendzeit, gesteht ein, daſs keine andere Angabe hierfür als Beweis zuzuziehen sei, hält jedoch diese inneren Gründe für ausreichend, das Werk nun doch in das Jahr zu setzen, in das es von Förster gesetzt wird.

wahrheit und Naturkraft gehabt hatte und dafs die vollere Bildung und Gewandung und die gedrängte Anordnung römischer Sarkophagreliefs ihn angezogen und ihm tiefen Eindruck gemacht, ist augenscheinlich.'

Ich gestehe, dafs ich nicht im Stande bin aus all diesem Schnaase's positive Meinung zu erkennen. Er setzt das Basrelief nicht in's Jahr 1233, und thut es doch; er räumt die Nachahmung eines älteren toskanischen Werkes nicht ein, und thut es doch; er spricht vom Bedürfnifs nach Naturwahrheit, und läugnet Naturstudien; er will nichts wissen vom Einflufs der Antike, und findet den tiefen Eindruck antiker Sarkophage augenscheinlich. Hören wir dagegen Crowe.

Auch er führt (p. 120) jene Jahreszahl 1233 an, jedoch nur als Erbauungsjahr des Portikus an dem sie steht, und als Zeitbestimmung für daranbefindliche rohe Sculpturen (welche Schnaase anderorts erwähnt). Er bespricht darauf das von Förster citirte toskanische Basrelief und kommt zum Schlusse dafs von Einflufs oder Zusammenhang gar keine Rede sein könne. Die Zahl 1233 aber und Niccolos Basrelief in Verbindung zu bringen liegt ihm so fern, dafs er sowohl Försters darauf Bezügliches wie auch Vasari's Erwähnung ganz bei Seite liegen läfst. Vielmehr dieses Basrelief, nach Schnaase das Anfangswerk des 'jüngern Niccolo', betrachtet Crowe als die Krone der künstlerischen Thätigkeit des Meisters, als die Erfüllung dessen was seine übrigen Werke versprochen. Und in diesem Sinne schliefst die schwungvolle Beschreibung der Composition mit folgenden Worten: 'Verglichen mit den früheren Arbeiten von Pisa und Siena, wird 'man zugeben dafs der Künstler sich stufenweise von der ihm an'klebenden Nachahmung, welche an und für sich schon den Charak'ter von Schularbeit aufprägt, freigemacht, und, durch Naturbetrach'tung gestärkt, seinen Gestalten kraftvolle lebendige Bewegung ein'geflöfst hat. Dies letztere allerdings in der Art, dafs ihm, wie 'später Donatello und Michelangelo, das eigentlich religiöse Gefühl 'fremd blieb.'

Die Ansichten stehen sich schroff gegenüber also. Eine Mitte zu finden würde ganz unmöglich sein. Zugleich aber liegen die Dinge so, dafs es nur für den, der augenblicklich in Toskana anwesend, das Material neu untersuchen kann, möglich wäre sich ein Urtheil zu bilden. Denn wie sollen sich diesem Zwiespalt gegenüber diejenigen verhalten welche weder einen Abgufs noch eine gute

Photographie des Werkes vor Augen haben? Es würde unkritisch und unwissenschaftlich sein, zwischen beiden Autoren zu wählen ohne selbst geprüft zu haben.

Dennoch ist hier wohl eine Anlehnung erlaubt. Crowes Buch ging offenbar aus sehr gründlichen, an Ort und Stelle gemachten Beobachtungen hervor, und dem entspricht die Entschiedenheit mit der er sich ausspricht. Schnaase dagegen sagt nicht bis wie weit er das Basrelief selbst untersucht habe, sicherlich kennt er es und giebt nichts was nicht auf eigner Beobachtung beruhte*). Er redet später von der 'Schönheit und Bestimmtheit' des Werkes. Allein was seiner Meinung das Gewicht nimmt, ist der Mangel an Präcision. Wollte man ihm beistimmen, man würde kaum wissen was man damit unterschriebe. Crowes Urtheil dagegen erhält dadurch einen Zuwachs an Bedeutung, daſs er, was Schnaase nicht berührt, die rein technische Behandlung sehr scharf in's Auge faſst und besonders darauf hin die Arbeit als die Blüthe von Niccolos Thätigkeit bezeichnete. Hätte ihm ein anderes Verhältniſs möglich geschienen, er würde davon gesprochen haben, so aber läſst er den Gedanken an Jugendarbeit bei Seite liegen, als lohnte es nicht der Mühe hier zu widersprechen. Dagegen weiſs ich nicht, ob Schnaase, von Anfang an befangen vielleicht durch die Jahreszahl 1233, die Idee überhaupt in's Auge faſste, es könne die Naturwahrheit des Werkes eher einer endlichen Befreiung, als einer anfänglichen Unfreiheit zu verdanken sein.

Indessen lassen wir, wie uns geziemt, die Sache dahingestellt.

[redacted]

Niccolo Pisano, belehrt uns der erstere, war der Sohn Petri Lapidum de Pisis, des 'Steinpeters von Pisa'. So nämlich stehe in drei heute erhaltenen und von Rumohr wie von Milanesi nach den Originalen edirten Urkunden. In einer vierten werde Niccolo allerdings der Sohn Petri de Apulia genannt, eine Lesart welche sowohl Rumohr wie Milanesi verbürgen, allein in einer fünften heifse er sogar Petri de Senis. De Apulia erklärt Schnaase für einen wahrscheinlichen Lesefehler, de Senis für sehr problematisch. Niccolo bleibt für ihn der Sohn eines pisaner Steinarbeiters niederen Ranges, der ebendeshalb den Titel Magister nicht führen durfte und aus diesem Grunde nur Petrus Lapidum, Steinpeter, genannt zu werden pflegte. Die Annahme, Niccolo's Vater sei Petrus Lapidum genannt worden, findet sich schon in v. Quast's Zusätzen zu Schulz. Betrachten wir aber jene Urkunden, deren Anfänge, auf die es hier einzig ankommt, ich folgen lasse.

1. Ego magister Nicholus olim petri lapidum de Pisis populi sci Blasii confiteor cet.
2. Ego magister Nicholus olim petri lapidum de Pisis cet.
3. Magister Nichola quondam Petri de Senis S. Blasii pisanus.
4. — frater Melanus — operarius operis sancte Marie de Senis, requisivit magistrum Nicholum Petri de Apulia, quod ipse faceret et curaret quod Arnulfus discipulus suus statim veniret Senas cet.

Eine Reihe anderer Urkunden geben gleiche oder durchaus ähnliche Wortstellung.

Meiner Meinung nach ist bei 1, 2, 3, das quondam oder olim Petri als reiner Zwischensatz aufzufassen, und lapidum de Pisis von magister abhängig zu construiren. Wie höchst wahrscheinlich diese Annahme sei, lehrt eine fünfte Urkunde.

5. Magister Nicolaus lapidum de parrocia ecclesie Sancti Blasii de ponte da Pisis quondam Petri.

Schnaase hält die Worte hier für 'sonderbar versetzt'. Sie sind es hier so wenig als bei den andern Stellen. Sie zeigen vielmehr dafs Rumohr und Milanesi bei 4 ganz richtig gelesen, und dafs dies die einzige Stelle sei, wo des Vaters Vaterland genannt worden ist. Wenn sich dagegen in 3 noch ein 'de Senis' hinter quondam Petri findet, so sind die Worte auch hier auf Niccolo zu beziehen und deuten wahrscheinlich an, dafs man in Siena, wie später auch

bei andern Bildhauern geschah, Niccolo die Rechte eines Bürgers zuertheilt. Dies ist Crowes Ansicht, der ich beistimme. Für Petrus, Niccolos Vater, bleibt Apulien als Vaterland ausgemacht. Und es ist gewifs erlaubt, wenn Crowe auf dieses Apulien, in Ausführung eines von Rumohr zuerst ausgesprochenen Gedankens, eine Hypothese gründet über Niccolo's eigene Geburt und Lehrzeit*).

'Pisa liegt an der See, erzählt Crowe. Die Stadt war während 'des 13. Jahrh. die erste Handelsmacht längs der italiänischen West'küste. Krieg und Frieden mit den sicilischen und apulischen Nor'mannen folgten sich unaufhörlich. Einige der kleinen unabhängi'gen Handelsstaaten im Süden der Halbinsel standen unter pisani'schem Schutze. Fremde aus den entferntesten Theilen dieser süd'lichen Striche liefsen sich nieder in Pisa. Dies mag der Weg ge'wesen sein, auf dem Pietro, Niccolos Vater, aus Apulien dahin ge'langte. Dafs er 1266 nicht mehr lebte ist bewiesen; wie alt er 'ward und wo er lebte, darüber giebt kein Dokument Enthüllungen.

'Der Mangel jeder nachweisbaren Thätigkeit Niccolos vor 1260, 'sowie die offendaliegende Ungenauigkeit der Angaben Vasari's, lassen 'die Annahme zu, Niccolo sei vor Beginn der Arbeit an der Kanzel 'von San Giovanni gar nicht in Pisa gewesen. Die Frage liegt des'halb einfach so: herrschte in Apulien eine der gleichzeitigen pisa'nischen überlegene Kunstübung? Für Mosaiken ist dies erwiesen. 'Die Bildhauerkunst aber scheint nicht niedriger gestanden zu haben. 'In Ravello (bei Amalfi, einer von Pisa abhängigen Handelsrepublik)

[redacted]

'nutzten beide den Bohrer. Zeigte die Inschrift nicht, dafs hier ein 'anderer Meister thätig gewesen, man würde die Arbeiten zu Ravello 'und die Kanzel in Pisa demselben Meister zuschreiben.'

Crowe vermuthet, der Architekt Bartolommeo di Foggia, Baumeister des Schlosses zu Foggia in Diensten Kaiser Friedrich II. sei jener Bartolommeo welcher sich als Vater Niccolo di Foggias genannt findet. Schulz nimmt dies ohne weiteres als ausgemacht an. Allerdings hat es viel Schein für sich, aber die Namen beider waren vielleicht die gebräuchlichsten jener Zeit. Crowe führt dann weiter aus, welch hohen Grad von Vollendung andere Kunstwerke des südlichen Italiens zeigen, gegenüber der gleichzeitigen Rohheit der norditalischen, und kommt nach Allem zu dem Ergebnisse: Niccolo Pisano habe im Süden seine künstlerische Erziehung erhalten und sei dann erst, als ausgebildeter Meister, in Pisa aufgetreten.

Vasari's Erzählung von den griechischen Arbeitern und dem römischen Sarkophage, sowie Schnaase's sich nicht ganz davon trennende Darstellung mit dem Zusatz eines selbständigen Entwicklungsverhältnisses zur toskanisch einheimischen Kunst, wäre damit beseitigt. Ich denke zum Vortheil unserer Anschauung. Ist es nicht natürlicher, zu glauben, die Aufmerksamkeit auf antikes Wesen, welche Friedrich II. auszeichnet, der Geschmack dieses Kaisers, sein Bestreben den allgemeinen Zustand zu heben, hätten eine Schule nicht blofs der Architektur sondern der Sculptur zugleich in seinem Reiche entstehen lassen, die dann befruchtend auf Toskana eingewirkt, wohin es so nahe war? statt anzunehmen, in Toskana hätte sich ein wunderbarer Akt autodidaktischer Selbstentwickelung vollzogen, unter all den Bedingungen, Berührungen und Begrenzungen, ohne die man ihn gar nicht zu erklären vermöchte? Niccolos Emporblühen aus sich selbst auf pisanischem Grund und Boden wäre eine Art Wunder, wie dergleichen überall, jemehr man die Dinge kennen lernt, sich auflösen; sein Kommen aus dem Süden die natürlichste Sache von der Welt. Dafs man ihn nach Pisa berief, erklärt sich ebenso einfach, als dafs man ihn von dort nach Siena und Bologna zog. Zu allen Zeiten haben die Länder ihre Künstler einander abgeborgt oder abgestohlen. Eine der Hauptaufgaben der Kunstgeschichte ist, diese Frage zu verfolgen und aufzuklären.

Friedrich II. hatte durch seine persönlichen Eigenschaften eine bereits seit Jahrhunderten in Süditalien bestehende, von dem Alter-

thume vielleicht direkt, von Byzanz mittelbar genährte Kunstübung plötzlich emporgehoben. Schnaase meint, des Kaisers Kunstliebe sei nur Sache des Ehrgeizes gewesen. Wohlan, aber sie war doch vorhanden? Schnaase sagt ferner, die, offenbar der Antike nachgeahmten, unter dem Namen Augustalen bekannten Goldmünzen Friedrichs seien nur ein Produkt der Berechnung, nicht seines Schönheitssinnes: er habe die antiken römischen Kaiser nachahmen wollen. Wohlan, aber es bedurfte doch Hände, diese Nachahmung auszuführen? Woher diese nehmen? Byzantiner waren es gewifs nicht; ein Blick auf die gleichzeitigen Münzen der griechischen Kaiser lehrt das. Friedrichs Goldstücke dagegen stechen hervor wie aus völlig anderen Zeiten. Sollte, wenn es Nachahmung war, diese nicht noch weiter gegangen sein, und der feingebildete Mann, dem Musik und Sprache des Südens so vertraut war und dem die bildende Kunst des Nordens nicht unbekannt sein konnte, auch die Leute zu wählen verstanden haben, die seinen Ideen gerecht wurden? Schnaase führt als Zeichen seiner Rohheit an, dafs er antike Gebäude zerstört habe. Das aber ist unter den kunstliebendsten Päbsten des 16. Jahrhunderts in Rom geschehen. Wenn das damals die rohen römischen Barone gethan, wenn sie auch Statuen gesammelt, die Schnaase hier in einem Athem mit denen des Kaisers nennt, so könnte Friedrich dennoch Höheres im Sinne gehabt haben.

Indefs Schnaase sagt es ja selbst. Seite 597 seines siebenten Bandes lesen wir es. ‘Friedrich II, der an allen Künsten den le-

[redacted]

'noch jetzt ist in Capua am römischen Thore eine überlebensgroſse 'Statue des Kaisers erhalten, welche zwar starr und ohne Ausdruck 'ist, aber doch einen Meister verräth, der sich in diesen Verhältnis- 'sen mit Sicherheit und einem gewissen Gefühl von Würde zu be- 'wegen wuſste.'

Schnaase vergiſst hier mitzutheilen, daſs dieser Statue heute Kopf und Hände fehlen. Den Rest bezeichnet Schulz (II. 169) als 'von groſser Schönheit'. Und dieses erbärmliche Ueberbleibsel muſs heute nun als beinahe einziger Maaſsstab dienen für all das Uebrige das von dem durch ewige Natur- und Kriegsstürme gepeitschten Lande verschwand! Vasari noch hatte vor 300 Jahren mehr vor Augen als wir heute von dieser kurzen Blüthe unter dem staufischen Kaiser*). Vasari erzählt wie Friedrich toskanische Künstler mit nach dem Süden nahm. Natürlich. Vasari sah was hier und dort gethan war, erkannte die Aehnlichkeit, hielt Niccolos pisanische Abstammung für etwas ausgemachtes, und lieſs ihn deshalb, um ihn nach Neapel zu schaffen, von Pisa dahin wandern. Wir dagegen lassen ihn im Süden geboren werden, dort lernen und als fertigen Mann in Pisa auftauchen, wo er den neuen Styl zeigt, den Friedrich geschaffen und der mit Friedrich wieder hinsank. Viel natürlicher, Niccolo als jungen Mann mit den beiden Foggias in Diensten des Kaisers und der südlichen Städte zu denken. Die berühmte Säule von Gaeta mag damals entstanden sein, die Kreuzabnahme in einem der Felder der Thorflügel von Ravello sich damals seinem Gedächtnisse eingeprägt haben, denn sie ähnelt soviel ich urtheilen kann, dem luccheser Basrelief, obgleich die auf beiden gegebene Composition nur die damals typische, sicher aus Byzanz gekommene und auch in Deutschland oft wiederkehrende Anordnung zeigt. Auch die Kanzel von Sessa, deren Abbildung bei Schulz eine ganz vorzügliche Arbeit ist, mag zu dieser Zeit aus dieser Schule hervorgegangen sein. Gerade die beiden letzteren Werke, mit einigermaſsen architektonischer Un-

*) Die Bildsäule ist erst von den Soldaten Murat's zerschlagen, das Schloſs 1557 abgebrochen worden. Raumer III, 420. Doch ward der Kopf der Statue in früheren Zeiten abgeformt und danach ein Ring geschnitten, der Raumer zufolge dem Portrait auf den Augustalen schlagend gleicht. Dagegen will Winkelmann (Gesch. Fr. II p. 383) den Augustalen absolut keine Portraitähnlichkeit zugestehn. Ich kann die von ihm angeführte Stelle jedoch nicht für so entscheidend ansehn. Caput hominis (testa d'uomo, männlicher Kopf) ist allerdings ein allgemeiner Ausdruck, darum aber noch nicht absichtlich allgemein.

gelenkigkeit der Sculpturen, erscheinen viel einfacher als die Elemente aus denen Niccolo hervorging, statt, wie ein Rückfall gleichsam, erst aus der Nachahmung seiner Arbeiten abzuleiten.

Wie leicht erklärte sich dann auch, was Schnaase unter den erschwerendsten Bedingungen erklären wollte: die technische Anlehnung an die Antike, dennoch ohne Einfluſs antiken Geistes. Niccolo mag diese von dem Meister empfangen haben der die Säule von Gaeta arbeitete, ein Werk das jedenfalls der pisanischen Kanzel von San Giovanni vorausging. Niccolo belebte durch eigenes Talent die Lehren die er hier aufnahm. Bei solchen Anfängen, die eine ganz bestimmte Richtung lieferten, erscheint es glaublicher, daſs er der Antike die technische Behandlung absehen konnte ohne sich von ihrem inneren Geiste irren zu lassen.

Niccolo stammte aus Apulien. Darauf hin sei die, auch von Schnaase ausdrücklich anerkannte Fortübung antiker Kunst in Süditalien noch einmal erwähnt. Ein merkwürdiges Beispiel, wie den Leuten dort heute noch der antike Styl in der Hand liegt, theilte mir der Goldschmidt Castellani in Rom mit, bekannt und berühmt durch seine prachtvollen Nachahmungen antiken Schmuckes. Lange Zeit war es ihm unmöglich, Arbeiter zu finden welche mit ächt antiker Freiheit die antiken Stücke nachzuahmen und sich dabei von der, aller modernen Arbeit anklebenden, kalten Eleganz und todten Correktheit loszumachen verstanden. Immer wieder wurde die moderne Imitation sogleich erkannt. Da läſst ihn der Zufall in Apulien ein abgelege-

[redacted]

Neapel. Es ist auffallend dafs Vasari beide zusammen nennt, wenn auch in Florenz. Denn, frage ich, ist auch jene florentiner Inschrift nicht auf Fuccio zu beziehen, wie kommt Vasari dazu, diesen mythischen Mann im Süden dann so viele, theilweise genau angegebene Werke ausführen zu lassen?

Wir sehen: Niccolo der Pisaner wurde vielleicht nicht in Pisa geboren: sollte Fuccio, der Florentiner gleichfalls nur um jener Inschrift willen nach Florenz gebracht worden sein, und nur deshalb später die Reise nach Neapel haben antreten müssen, um überhaupt dahin zu gelangen von wo er vielleicht niemals fortgegangen ist? Wenn nun Vasari in Neapel von jenen beiden Foggia's gehört? Vom einen oder andern, oder von beiden zu einer Person verschmolzen? Fuccio für Foggia zu verstehen in Neapel, oder vielmehr Foggia dort zu hören und zu glauben es sei derselbe Name wie der in Florenz Fuccio geschriebene, wäre das leichteste. Vasari hörte natürlich nur von Foggia. O und U klingen aus den harten neapolitanischen Kehlen genau ein Buchstabe wie der andere. GG und CC sind nicht zu unterscheiden, und A und O als Endvokale bei Männernamen wechseln zu oft um nicht eines soviel als das andere zu gelten. Buonarroto und Buonarrota, Niccolo und Nicola, Orcagno und Orcagna, es liefsen sich rasch weitere finden. Von den Foggia's weifs Vasari überhaupt nichts. Dagegen läfst er Fuccio im Dienste Friedrich des Zweiten Castel Capoano, Castel dell' Uovo und viel anderes bauen. Heute ist nichts mehr davon da, aber auch von den Foggia's sprechen nur zwei Inschriften. Alles andere verschwunden. Zu Vasari's Zeiten stand noch viel, und ein dumpfes Gerücht mochte aus den längst verrauschten und im Andenken vertilgten staufischen Zeiten den Namen erhalten haben. Heute, nach abermals 300 Jahren, sollte nun auch diesem letzten Reste einer ehemals gewifs glänzenden Existenz Leben und Dasein abgesprochen werden. Möchte mir gelungen sein, seinen Namen in die Liste der grofsen Todten Italiens wiedereinzuführen.

Conjekturen liefsen sich nun viel bilden. Vielleicht, da Fuccio das Schlofs des Kaisers in Capua vollendet haben soll, dafs jene Statue Friedrichs dort von ihm herrührt. Warum, wenn Bartolommeo di Foggia in Foggia selbst das kaiserliche Schlofs erbaut, kann er nicht in Friedrichs Diensten an vielen Stellen des Königreiches, wo es soviel zu thun gab, und so auch in Capua, wo

der Bau sehr betrieben wurde, weiter thätig gewesen sein? Nichts natürlicher. Allerdings wird in der einzigen, den Bau betreffenden Urkunde von 1240 ein Meister Liphas als Protomagister genannt, allein dies hinderte nicht daſs Foggia dennoch seinen Theil an der Arbeit gehabt. Aber man könnte weiter conjekturiren: Vasari sagt ausdrücklich, Fuccio habe jenes Schloſs beendigt, und in der Urkunde von 1240 (Schulz IV, 7) spricht der Kaiser aus, es sei ihm über den Protomagister Liphas allerlei zu Ohren gekommen das untersucht werden solle. Wir brauchen nur anzunehmen, die Untersuchung habe zu Ungunsten des Liphas geendet, und es würde sogar möglich sein dies Resultat mit Vasari's Stelle in Verbindung zu bringen: Foggia ward Liphas' Nachfolger im Amte. Alle die übrigen Bauten welche Vasari von Fuccio anführt und die nicht mehr vorhanden sind, übernahm er im Dienste des Kaisers. Vielleicht daſs Arnolfo, eben weil Vasari diesen so bestimmt als den berühmtesten neben Fuccio nennt, durch ihn, als Schüler Niccolo Pisano's, nach Neapel kam. Und so erklärte sich dann weiter, warum Arnolfo als der einzige von Pisano's Schülern der antikisirenden auf Schönheit abzielenden Richtung treu blieb, während die andern, Giovanni Pisano, Niccolo's Sohn an der Spitze, dem deutschen Einflusse anheimfielen. Ich breche ab. Es bedarf um nicht ganz in die Wolken zu gerathen, frischerer italienischer Eindrücke als sie mir hierfür zu Gebote stehn.

Denn was nützt das vorhandene Material? Wer ist im Stande

[redacted]

mal in San Paolo noch gesehn bevor es zerstört ward, beschreibt es und gewinnt die Ansicht daraus, die Arnolfo's Ruhm, (von dem Crowe meint, die Zeit habe ihn beträchtlich zusammenschmelzen lassen), in vollem Umfange aufrechthält. Heute haben wir nichts mehr als das orvietaner Monument. Läfst auch dies ein trauriger Zufall zu Grunde gehn, so bleibt nichts übrig, und jeder nachfolgende hat das Recht an Arnolfo vorüberzugehen und seine bildhauerische Thätigkeit dahin gestellt sein zu lassen. Und deshalb, nicht früh genug kann damit begonnen werden, alles Erreichbare zu sammeln und der gegenwärtigen wie der zukünftigen Zeit einen soliden Grund zu Betreibung eines Studiums zu bereiten, das so schön und so nützlich ist.

Unumgänglich zum Verständnifs der Frage welche hier speciell vorliegt, sind folgende Stücke.

1. Abgufs eines oder mehrerer, am liebsten aller Felder der Kanzel von Ravello. Dazu eine Photographie für den Totalanblick.
2. Abgufs des Kopfes der Sigilgaita Rufolo.
3. Abdruck einer Anzahl Felder der Kirchenthore von Ravello und Amalfi.
4. Abgüsse der Kanzeln von Siena und Pisa, nebst Photographien für den Totaleindruck. Letztere existiren bereits für die Kanzel von Pisa, für die von Siena an Ort und Stelle wahrscheinlich auch.
5. Abgufs des Basreliefs von Lucca.
6. Abgufs der Arca di San Domenico in Bologna.

Der Katalog des Kensington Museums giebt in einem Holzschnitt eine einzige, offenbar von der Hand Niccolo Pisano's herrührende Figur, welche zu einer Kanzel gehörte. Auch diese müfste man im Abgufs haben. Der Herausgeber meint, der Kopf zumal sei so schön, 'dafs man ihn für antik zu halten geneigt sein dürfte, sähe man ihn allein'.

Nur Angesichts eines solchen Materials wird es möglich sein, die Frage von den Anfängen der modernen Sculptur, denn mit den Arbeiten Niccolo Pisano's beginnt diejenige Bildhauerei welche Fortgang und Leben hatte in Europa, wissenschaftlich zu erörtern. Was Schulz, Schnaase, Förster, Crowe und andere geben, sind einzelne Meinungen. Gründliches Studium wird den Erscheinungen

einst schärfer zu Leibe gehn. Nicht mit Büchern darf hier angefangen werden, man muſs mit den Augen an den Werken selbst lernen. Schulz z. B. beschränkt sich darauf, die Arbeiten von Ravello höchlich zu loben, ästhetisch im Allgemeinen ihre Vortrefflichkeit anerkennend; Schnaase verweist auf Schulz und findet, wie schon Rumohr gefunden, pisanische Anklänge. Crowe erst hebt die Behandlung des Marmors hervor. Dies genügt nicht. Es muſs festgestellt werden, um nur Eins zu nennen, ob wirklich wahr sei, daſs Friedrich II. keinen deutschen Bildhauer mit in Italien hatte. Es muſs die ganze gleichzeitige Kunst zum Vergleich herangezogen werden. Die Bewegungen der Figuren, die Drappirung ist genauer zu studiren und mit der Antike zusammenzuhalten.

Niemand der sich mit antiker Sculptur beschäftigt, wird diese Forderungen für übertrieben halten. Kämen heute Statuen zum Vorschein welche über das Verhältniſs der ältesten griechischen Kunst zur ägyptischen Aufschlüsse geben, es würde die Dringlichkeit, Abgüsse davon zu haben, so oft und an rechter Stelle geltend gemacht werden, daſs diese Abgüsse sich wie von selbst in Berlin einfänden. Photographien wären ohne weiteres auf der Stelle da, es bedürfte nicht einmal der Anregung. Hände genug bieten sich überall für diese Dienste. So leicht aber wie wir heute Abgüsse und Photographien antiker Werke aus Neapel erhalten, ebenso leicht müſste es für die des Mittelalters möglich sein. Die italiänische Regierung brauchte nur zu wissen daſs man solche Wünsche hegte

[redacted]

dunkel. Ein solcher liegt hier vor, und es ist wichtig ihn aufzuklären.

Denn je deutlicher die Resultate der Kunstgeschichte heraustreten, um so klarer mufs, trotz allem Widersprechen, dem Publikum werden, dafs jene Lehre vom Entstehen aus sich selbst und durch eigene Kraft eine Selbsttäuschung sei. Und jemehr in allen Fächern, und so auch hier, die ächte Anschauung durchbricht, um so kräftiger mufs zuletzt der Rückschlag auch auf die Kunst des Tages sein. Unsere heutige Kenntnifs von den Dingen ist noch zu ungleich und komplicirt. Es müssen gewisse einfache Wahrheiten glänzender hervorgehoben und dem allgemeinen Bewustsein eingeprägt werden. Die gränzenlose Menge der Thatsachen ordnet sich dann mit Leichtigkeit. Je bekannter die Kunstgeschichte uns wird, um so weniger Mittel wird es bedürfen sie zu lehren, um so förderlicher wird sie den lebenden Künstlern sein. Heute noch ist sie wie ein unendlicher Zug von Erscheinungen, die, kaum geordnet, eine hinter der andern dahinmarschiren, bekannte und unbekannte Gestalten durcheinander, und alle schliefslich auf den Abgrund zuwandernd der unsere Zeiten von den ihrigen trennt. Als sei diese ganze gewaltige Entwicklung für nichts gewesen und heute habe eine neue Welt begonnen.

Den der die Kunstgeschichte genauer kennt, wird das nun freilich nicht irre machen. Jede neue Epoche hatte zuerst den Anschein als finge sie ganz von vorn an. Jemehr sie zurücktrat aber, und eine Betrachtung möglich wurde, um so deutlicher zeigte sich was sie mit den früheren Jahren verband, bis endlich der Unterschied verschwand und sie als eine unmittelbare Fortsetzung der vorangehenden Tage erschien. Ich zweifle nicht, es werden auch für Niccolo Pisano und die Kunst am Hofe Friedrich II. die fehlenden Mittelglieder entdeckt und diese ganze Entwicklung als eine leicht zu übersehende zur Anschauung gebracht werden. Da nun noch soviel fehlt, wäre jede kleinste Bemerkung darüber wichtig, durch die neues Material in den Kreis dieser Untersuchung gezogen wird. Ich würde solche Mittheilungen gern in diesen Blättern bekannt machen.

Der in den hiesigen Zeitungen mitgetheilte Sitzungsbericht des wissenschaftlichen Kunstvereins vom 16. Februar enthält folgenden Passus:

'Auch wurde an die regelmäfsig wiederkehrende Ausquartierung 'der Wagner'schen Sammlung (National-Gallerie), an die mangel- 'hafte Obhut des sogenannten Rauch-Museums und an die unwürdige 'Behandlung der Cornelius'schen Cartons erinnert. Der Vortra- 'gende behielt sich einen Antrag vor in Bezug auf die Schritte, die 'der Verein etwa thun könnte, um eine angemessene Aufstellung der 'Rauch'schen und Cornelius'schen Werke herbeizuführen und 'bezeichnete, als dieser Gedanke von einigen Mitgliedern aufgenom- 'men wurde, eine dem Cultusminister zu überreichende Denkschrift 'als den Weg, welchen er sich eventuell hierbei gedacht hatte. Pro- 'fessor Hagen erklärte hierauf, dafs er mit der Obhut des Rauch- 'Museums betraut sei, und versicherte, dafs dasselbe in kurzer Zeit 'wohlgeordnet dem Publikum täglich zugänglich sein werde; es sei 'also zu einem Schritte in Bezug auf Rauch's Nachlafs keine 'Veranlassung. Es blieben somit die Cornelius'schen Cartons 'übrig, welche bekanntlich seit vielen Jahren zusammengerollt auf 'den Böden der Akademie liegen. Geh. Rath Waagen bemerkte 'hierzu, dafs es zur Aufstellung dieser Cartons an Räumlichkeiten fehlt, 'dafs der eventuell vorgeschlagene Pavillon in Monbijou sich in kei- 'ner Weise eigene, und dafs man doch auch überlegen müsse,

[redacted]

würden seine, nun seit soviel Jahren versteckt daliegenden Cartons, selbst wenn ein National-Museum erbaut wird, nur in einer Auswahl aufzustellen sein?

Wäre es denkbar dafs dergleichen in irgend einem andern civilisirten Lande geschähe?

Soll, bei des Meisters Lebzeiten vielleicht auch das noch, eine Commission entscheiden, welche von diesen kostbaren Werken für immer auf den Böden der Akademien zu verbleiben haben?

Ich könnte noch andere Fragen und Betrachtungen hier anschliefsen, aber ich glaube es genügt, auszusprechen, und zwar nehme ich mir das Vorrecht, im Namen aller derer hier zu reden welche ein Gefühl für Deutschlands Ehre im Herzen tragen, dafs wenn eine Trennung der Werke von Cornelius, in solche welche werth seien zur öffentlichen Ansicht zu gelangen, und solche, die, als dessen nicht würdig, zu weiterer Aufbewahrung (und schliefslicher unfehlbarer Vernichtung) zurückzustellen seien, zu Stande kommen sollte, etwas geschähe, das von der zukünftigen Zeit als eine unauslöschliche Schmach unserer Tage mit Recht bezeichnet werden würde.

Sind jedoch die in dieser Richtung gefafsten Beschlüsse bereits unwiderruflich, so sollte man wenigstens diejenigen Cartons, welche, weil sie eben andern Werken den Platz nehmen würden, nicht aufgehangen werden können, öffentlich verkaufen statt sie einem in der Stille langsam erfolgenden Untergange preiszugeben. Man würde in London oder Paris ohne Zweifel nicht nur gute Preise zahlen, sondern dort auch wohl Raum finden sie aufzuhängen, und für uns Deutsche wäre dann ja eine Ursache mehr zu gerechtem Stolze auf der Welt: dafs im Auslande hoch geehrt würde was man hier nicht einmal der Aufstellung werth gefunden.

Die diesem Hefte beigegebene Photographie ist nach dem in der mittelalterlichen Sammlung zu Basel befindlichen Abgusse eines unbekannten Originales genommen, das meiner Ansicht nach unzweifelhaft von der Hand Michelangelos herrührt.

Auch in Basel ist man dieser Ansicht gewesen und hat das Basrelief mit Michelangelos Namen bezeichnet. Zugleich hat man es ‘die Pest’ genannt. Dies wie ich glaube mit vollem Rechte: der Anblick spricht zu deutlich aus, was wir vor uns haben.

Michelangelo erlebte die Pest in Florenz, wo sie von 1522 an bis in die Mitte der 30ger Jahre mit gröfserer oder geringerer Heftigkeit auftrat, ihm sogar seinen Bruder raubte. Zu welcher Zeit demnach das vorliegende Werk entstand, läfst sich nicht näher angeben. Vielleicht ward es während der Belagerung oder in den dicht vorhergehenden bewegten Tagen geschaffen, aus denen wir über Michelangelos Thätigkeit am wenigsten wissen.

Wir sehen einen am Wasser liegenden Flufsgott, wohl den Arno. um Florenz anzudeuten. Die Stellung hat seltsamer Weise viel Aehnlichkeit mit der des stürzenden Heliodor auf Raphaels Vatikanischem Freskogemälde. Vielleicht dafs beide Meister die bei antiken Flufsgottgestalten häufig wiederkehrende Positur beeinflufste. Michelangelo hat sie später bei seinem stürzenden Paulus, in der Capelle Paolina, noch einmal angewandt. Wir sehen, ferner, in der Luft schwebend die Personifikation der Pest selbst, dem Körper nach nicht unschön, die Brust aber megärenhaft, als entträufelte ihr das Gift das der Gruppe darunter Verderben bringt. Die Bewegungen der Kranken sind sehr ausdrucksvoll. Mir fiel die Beschreibung des Thucydides ein, wie die Pestkranken in Athen sterbend durstig um die öffentlichen Brunnen liegen. Die innere Qual der Menschen erblicken wir. Es war zu natürlich dafs Michelangelos Hände zu bilden versuchten was er in so furchtbaren Zeiten oft genug vielleicht vor Augen gehabt.

Auch im Berliner neuen Museum ist in der letzten Zeit ein

[redacted]

ÜBER KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM.

No. IV. April. 1865.

Die Natur scheint sich selbst zu widersprechen oftmals. Sie schafft das Schöne und läfst es untergehn. Dem Gemeinen verleiht sie Stärke und Gedeihen, dem Edlen versagt sie die Kraft nur sich aufrecht zu erhalten. Die Menschen läfst sie sich zu einer, jede Rücksicht wo nur immer möglich befriedigenden Organisation gestalten: diejenigen aber, denen wir am meisten verdanken, läfst sie oft eintreten in diese Ordnung, dafs Alles was Andere fördert, sie gerade hemmt, ja bis zur Vernichtung zu Boden drückt.

Kein schmerzlicherer Anblick als die Laufbahn eines solchen Schicksals. Man möchte irre werden an der Vorsehung. Die auf gegenseitiger, liebevoller Hülfe beruhende menschliche Gesellschaft erscheint uns dann wie ein trübes Gewässer in dessen Tiefe ein Vogel hinabgerissen wurde. Das Element das die Fische und das Gewürm da unten belebt, nimmt ihm den Athem, und bald liegt er todt auf dem Grunde, während die Fische kalt und theilnahmlos wie zuvor durcheinander eilen und ihre Nahrung suchen.

Allerdings es hat Männer gegeben auf die dieser Vergleich nicht pafst; denen Alles zu Hülfe kam wo sie sich zeigten. Die, wie Horaz singt, bei der Geburt die Muse mit freundlichem Auge angeblickt. — Aber diese bilden die Ausnahme. Und sogar, wenn wir ihr Geschick betrachten, scheint ihm etwas zu fehlen, das dem jener Anderen erst die rechte Würze gab; als sei dieses Leiden ein unentbehrlicher Zusatz da, wo eine grofse Wirkung hervorgebracht werden sollte.

Von einem Manne dem so die Wege verbaut wurden sein Lebelang, will ich heute reden. Berühmt, aber in seinen Werken kaum gekannt; ein deutscher Künstler, aber nichts empfangend von seinem Vaterlande, und in Italien von Italienern und Engländern zumeist ge-

würdigt; ohne Einflufs beinahe auf die deutsche Kunst seiner Tage, und mit Hohn von den deutschen Künstlern zurückgewiesen, dennoch von solcher Einwirkung auf die Entwicklung der europäischen Kunst, dafs er heute schon als der Urheber der Richtung dasteht, deren Werth und Gröfse immer deutlicher hervortreten, und die, ich sage dies nicht aus persönlicher Vorliebe sondern indem ich die Dinge objektiv im Ganzen überschaue, einst als alle anderen Anstrengungen heutiger Kunst überragend dastehen wird. Asmus Carstens ist der Name dieses Künstlers. Ein Mann, der, was die Höhe der Begabung und den Reichthum der Anschauungen anlangt, auf einer Linie mit den allergröfsten Meistern steht. Sicherlich hat Jeder ihn einmal nennen hören. Aber nur Wenigen bin ich bisher begegnet, die ein deutliches Gefühl vom Umfange seines Einflusses und von dem Gange seiner Entwicklung gewonnen hatten.

Carstens wurde in der Mitte des vorigen Jahrhunderts in Schleswig auf dem Lande geboren. In einem Alter in dem Andere die sich der Kunst widmen, längst selbständig zu arbeiten pflegen, konnte er kaum mit seinen ersten Studien beginnen. Als er sich mit den gröfsten Mühen endlich dahin durchgekämpft, arbeiten zu dürfen und zu können wie er wollte, in den Jahren stehend in denen bei Andern die rechte Fülle männlicher Produktion erst einzutreten pflegt, mufste er nach kurzer Thätigkeit die Hände für immer sinken lassen. Das Wenige aber das er in dieser geringen Zeit leistete ist bedeutend genug und hat ungemeine Frucht getragen. Denn obgleich Carstens

[redacted]

auftritt, in allen Fächern hoch über die früheren erhaben hinstellt, ist diese allgemein als nothwendig anerkannte Verbindung zwischen Leben und Thun, daſs jedes Werk ein Denkmal sei der gesammten Existenz. Das giebt Goethe's, Schiller's und Lessing's Schriften ihre Wirkung, das erhebt Beethoven, ja das leuchtet heute selbst aus Wissenschaften heraus, bei denen in früheren Tagen ein dem Charakter des Gelehrten nach eigenthümlicher Antrieb kaum denkbar war. Und das auch kennnzeichnet heute die ächte bildende Kunst, und wo dieser Zusammenhang zwischen Werk und Meister fehlt, da ist das Werk in unserer Zeit machtlos. Denn sei immerhin zugegeben, daſs es gelingen kann, für Wochen, Monate, ja für kurze Jahre auch heute künstlichen Ruhm aufrecht zu erhalten: keine Macht dennoch ist stark genug, zu verhindern daſs nach Ablauf dieser Zeit all der Ruhm sich in beschämende Lächerlichkeit verwandle.

Asmus Jakob Carstens war der Sohn eines Müllers in Sankt Gürgens bei Stadt Schleswig. Den 10. Mai 1754 kam er zur Welt. Mit dem neunten Jahre verlor er seinen Vater. Als er im sechszehnten die Schleswiger Stadtschule verlieſs, fand er sich, seiner eigenen Erzählung zufolge, im Zustande völliger Unwissenheit. Auch seine Mutter, eine feiner gebildete Frau, war gestorben, und dem Willen seiner Vormünder gemäſs muſste der junge Mensch als Lehrling in ein Weingeschäft eintreten. All seine Bitten ihn Maler werden zu lassen waren fruchtlos.

Merkwürdig aber ist dies: er hätte früher bereits treffliche Gelegenheit gehabt die Malerei zu erlernen, zu der von der ersten Jugend auf seine Neigung stand. Was ihn aber verhinderte hier zuzugreifen war sein Stolz, und dieser Stolz weht, wie ein schneidender Ostwind möchte ich sagen, sein ganzes Leben durch und hat zum groſsen Theil seine Schicksale mit gestaltet.

Durch Vermittlung von Freunden nämlich war bei dem damals berühmten, in Cassel wohnenden Maler Tischbein angefragt worden, ob er ihn in die Lehre nehmen wollte. Dieser verlangte Verpflichtung auf sieben Jahre, Lehrgeld nicht, wohl aber die Dienste seines Schülers als eines Bedienten. Dies nun hätte Carstens erduldet, aber daſs er auch erforderlichen Falls hinten auf der Kutsche stehn sollte, wenn der Geheimerath Tischbein ausfuhr, schien dem jungen Menschen zu stark und er wies den Vorschlag von der Hand.

Bei seinem Eintritte nun in die Eckernförder Weinhandlung hatte er den Entschluſs gefaſst der Kunst zu entsagen. Fünf Jahre hielt er so aus. Allerlei Gemaltes das ihm hier und da zu Gesichte kam, auch kunsthistorische Bücher nährten in der Stille seine alte Leidenschaft, allein er überwand sie wie er sich vorgenommen. Da, durch ein zufälliges Gespräch, wird ihm klar daſs seine Vormünder gar nicht das Recht gehabt so gegen seinen ausgesprochenen Willen über ihn zu verfügen, und von diesem Moment an stand fest daſs er sich losmachen müsse. Keine Vorstellungen vermochten ihn jetzt zu halten. Er macht sich los und geht nach Kopenhagen.

Hier war das Antikenkabinet mit seinen Originalen und Abgüssen der erste groſse Anblick der ihm zu Theil ward und dem er sich so vollständig hingab daſs er ganze Tage in diesen Räumen zubrachte und sich wenn die öffentlichen Stunden vorüber waren darin einschlieſsen lieſs.

Hier nun zeigt sich ein Zweites das seine ganze Richtung für die Zukunft kennzeichnet: er fühlte vorerst nur den Trieb, zu sehen, keineswegs den, zu copiren. Er betrachtete nur. Er umging die Werke und suchte sie sich in jeder Weise einzuprägen. Es schien ihm überflüssig diese Eindrücke auf Papier zu bringen. Und dabei war er bereits zweiundzwanzig Jahre alt und hatte so gut wie nichts gethan bis dahin.

Wir sind im Stande den Bildungsgang der meisten groſsen Künstler zu verfolgen. Wir wissen wie sie schrittweise sich von [redacted]

Schicksale sein 28stes Jahr erreicht, noch immer ohne etwas gethan zu haben eigentlich und ohne die entfernteste Aussicht jemals etwas thun zu können.

Alle andern grofsen Künstler haben begonnen mit einer bestimmten Technik und mit Arbeiten die sie besser und besser zu vollenden strebten: Carstens dagegen war in keinem Atelier heimisch. Eine Technik, was speciell so genannt wird, erlernte er nie und besafs er nie. Er zeichnete, er machte Ansätze zu Gemälden. Alles Handwerksmäfsige aber ging ihm ab und blieb ihm fremd sein Leben lang.

Sieben Jahre hatte er in Kopenhagen so gesessen. Sein kleines Erbtheil war verzehrt. Er ernährte sich kümmerlich durch Portraitzeichnen. In die Akademie war er endlich doch eingetreten, als er dann aber gesehen, wie einem talentlosen Schüler dort, im Vorzuge gegen einen weit vorzüglicheren, der erste Preis ertheilt werden sollte, erklärte er in der öffentlichen Sitzung, in der auch er eine Medaille erhalten sollte, er weise sie zurück, und wurde darauf hin durch ein förmliches Dekret aus der Anstalt ausgestofsen.

Trotzdem kam im nächsten Jahre von Seiten der Akademie der Vorschlag, er möge sich bei der neuen Preisbewerbung betheiligen. Man erkenne sein Talent und wolle sich über Alles hinaussetzen. Er aber refüsirt auch jetzt. Er bedürfe keine Medaillen und keine Aufmunterung, er sei sich selbst genug. Seine ganze Sehnsucht stand nach Italien, er wollte Michelangelo's Werke sehen. Den geringen Rest seines Erbtheiles wirft er mit den Mitteln zweier anderer jungen Künstler zusammen und im Frühjahr 1783 machen sie sich auf den Weg.

Weiter als Mantua aber gelangen sie nicht. Das Geld war zu Ende, sie müssen umkehren. Der Verkauf einiger seiner Blätter gewährt die Möglichkeit sich wieder bis nach Lübeck zurück durchzuschlagen. Hier bleibt Carstens. Fünf Jahre sehen wir ihn nun in dieser Stadt sitzen, abermals sein Brod durch Portraitiren erwerbend, von äufserster Dürftigkeit und obendrein von Schulden gedrückt. Von diesen Portraits ist noch manches vorhanden. Mit der delikatesten Feinheit des Bleistiftes oder Röthels sind diese unbedeutenden Physiognomien von ihm wiedergegeben. Etwa in der Art wie Chodowiecky zeichnete. In seinem elenden Dachkämmerchen aber waren die Wände mit idealen Compositionen bekleidet:

Anschauungen griechischen Götter- und Menschenlebens, zu denen ihn seine Lektüre und die tief in ihn eingegrabenen Erinnerungen begeisterten. Leute die ihn hier trafen, wurden seine Freunde und unterstützten ihn. Er empfängt so endlich die Mittel sich loszumachen und Berlin zu erreichen, eine günstige Wendung der Dinge scheint sich vorzubereiten, abermals jedoch gehen zwei Jahre hier in stiller, von Elend getränkter Existenz verloren, bis endlich durch eine geniale Zeichnung die Welt auf ihn aufmerksam wird, und es ihm gelingt mit einem Gehalte von zuerst 150, dann 250 Thalern jährlich als Lehrer an der Akademie angestellt zu werden. Nun erhält er Aufträge. Es sind vor Kurzem erst Werke wieder aufgefunden worden, die er damals hier geschaffen, grau in grau gemalte Deckengemälde. Auch hohe Gönner interessiren sich für ihn, er wird dem Könige vorgestellt, und endlich, es kommt so weit dafs er mit einem Jahrgehalte von 450 Thalern jährlich nach Rom geschickt wird. 38jährig, krank bereits und von der ununterbrochenen Dürftigkeit in seiner körperlichen Lebenskraft untergraben, dennoch aber freudig und mit den gewaltigsten Plänen verläfst er Deutschland. Immer eigentlich nichts hinter sich lassend was als ein bedeutendes fertiges Werk bezeichnet werden könnte und, das freilich ahnte er damals nicht, nichts mehr vor sich habend als sechs Jahre und auch diese noch voller Nachklänge des Elends das ihn bis dahin begleitet. —

In allgemeinen Umrissen nur habe ich Carstens' Leben so zu

[redacted]

mufs wie in der Luft geschwebt haben damals, denn woher nahm Carstens diese Lehre, mit der er überall anstiefs, an der er beinahe zu Grunde ging und die unerschütterlich in ihm lebendig war? Bei allen früheren Künstlern war das erste: zu leben und dafür vor allem Andern zu arbeiten. Selbst Michelangelo will Geld gewinnen, sei es auch nur für seinen Vater und seine Brüder. Carstens' grofse Dürftigkeit aber, als er nach Lübeck in Berlin erschien, entstand hier besonders daraus, dafs er, als unwürdig erachtend ferner durch Portraitiren sein Brod zu erwerben, mit aller Kraft sich nur auf seine idealen Arbeiten warf und dadurch einsam und brodlos blieb. Zu mächtig aber war das Gefühl in ihm, er dürfe keinem andern Wegweiser folgen als seinem eigensten Instinkte, wie er ihn vorwärts trieb. Er freilich ging drauf in diesem Kampfe, aber er bildete die Lehre, durch die Männer wie Schinkel und Cornelius so grofs geworden sind, die Lehre, dafs nicht einseitig Kunst, sondern dafs das Leben studirt werden müsse in seinem ganzen Umfange.

Es giebt ein Wort, mit dem man das zu bezeichnen pflegt, was vor Carstens' Zeiten in der Kunst geherrscht. Man sagt, er und seine Schule hätten dem Zopf ein Ende gemacht. Was ist das eigentlich, was so genannt wird?

Wollte man die Technik des vorigen Jahrhunderts mit diesem Worte herabsetzen, so weifs Jeder wie hoch die Technik damals stand. Bedeutende Künstler haben in jenen Zeiten gearbeitet, Leute die unfehlbar in das Gebiet des Zopfes zu verweisen sind, deren Werke aber, was die Richtigkeit der Zeichnung sowohl, als was die Farbenbehandlung betrifft, so hoch stehen dafs nicht nur Wenige heute ihnen gleich kommen, sondern dafs sie sogar, was die Dauerhaftigkeit und den Glanz ihrer Farben anlangt, kaum erreicht werden dürften. Man vergesse nicht, dafs in jenen, von Meistern der Zopfzeit geleiteten Schulen mit äufserster Richtigkeit zeichnen gelernt wurde, dafs sie die Technik des Kupferstichs in vollkommenstem Maafse inne hatten, dafs ihnen alle Manieren der Malerei geläufig waren. Man kannte die Proceduren sämmtlich und wandte sie mit Sicherheit an. Die ganze Erbschaft der früheren Jahrhunderte stand zu Gebote, die heute verloren ist, und der man hier und da nur durch Experimentiren wieder auf die Spur zu kommen sucht. Mit einem Worte: alle Vortheile des Vortrages besafs man, nur eins

besafsen diese Meister nicht: Selbständigkeit in Wahl dessen was darzustellen war; noch auch, wenn die Wahl getroffen war, Kraft genug den Gegenstand aus sich selbst frei zur Anschauung zu bringen. Inhaltslos sind ihre Compositionen. Darin allein lag der Zopf. Wie wir im bürgerlichen Leben beim Zopf an gefügige, ehrfurchtsvoll-bedientenhafte, aber gracieuse Nachgiebigkeit denken, an ein Gemisch vom besten gesellschaftlichen Tone und völligem Mangel an Freiheitsgefühl, so in der Kunst haben wir nicht an ein Deficit im Auftreten, sondern an Charakter zu denken. Hier galt es ein neues Gefühl zu erwecken, und dafür arbeiteten die Männer die die moderne deutsche Kunst geschaffen haben. Eins freilich ging verloren: die feinere Technik. Diese Künstler denen nicht mehr daran gelegen war glänzende, pompeuse Dinge zu Stande zu bringen, sondern die sich selbst zeigen wollten im Gegensatz zu jenen Bestrebungen, konnten nicht nach Mitteln greifen die nur verlockt hätten statt zu unterwerfen. Aber so hoch glänzende Farben stehn, wie ja auch im bürgerlichen Leben Reichthum und ein gewisser Ueberflufs keineswegs zu verachten sind: das erste bleibt doch immer die Freiheit, und wo diese fehlt mufs um ihretwillen das Andere zurückstehn. Nur Wenige heute wissen (denn es bedarf bereits des Studiums wieder um sich dessen bewust zu werden), was damals zu überwinden war; nur Wenige auch, wie es überwunden ward und wie glänzend der Sieg war. Niemals seit den Tagen Raphaels und Michelangelos hat das Aufleben der bildenden Kunst solchen En-

[redacted]

sie gleichzeitig herging, vielleicht sogar einen Zuwachs noch von Glanz verleiht, und werden dann, wie heute diese literarischen Gewalten reinigend einwirken auf uns alle, auch dem künstlerischen Anschauungsvermögen des Volkes gleiche Dienste leisten.

Carstens nahm als er nach Rom ging seine Zeichnungen mit dahin und hat Vieles dort neu durchgearbeitet. Bis zu welchem Grade er seine Compositionen liebte, sie immer im Geiste vor sich sah und an ihnen besserte und änderte, zeigen einige auffallende Beispiele. Den Besuch der Argonauten beim alten Centauren Chiron, in dessen Höhle sie alle sitzen während Orpheus Lieder singt denen sie lauschen, hat Carstens dreimal umgestaltet. Die erste Auffassung dieser Scene war seine letzte Arbeit in Berlin. Die zweite das erste was er in Rom gethan. Die dritte eine abermalige Umarbeitung in späterer Zeit. Legt man diese drei Blätter nebeneinander, was sehr leicht möglich ist da zwei derselben sich in den von Müller in Weimar ebenso vortrefflich gezeichneten wie gestochenen Umrissen finden, das dritte Blatt aber in dem von Koch nach Carstens Tode hinausgegebenen ganzen Argonautenzuge vorhanden ist, so zeigt sich in welchem Maafse Carstens jetzt fortschritt. Das erste Blatt hat mehr malerisch geordnete einzelne Gruppen, theilweise auf die den Hintergrund der Höhle bildenden Felsen hingelagert und ein grofses Tableau bildend. Dieser Anblick ist so sprechend und lebendig, dafs man sich zuerst beinahe versucht fühlt die zweite Composition für einen Rückschritt zu halten. Denn hier sind alle Figuren auf eine Linie gestellt, sie scheinen ein etwas gezogenes Basrelief zu bilden, dessen Anforderungen gemäfs sie dicht zusammen gedrängt den Raum völlig bedecken. Nun aber suche man die einzelnen Gestalten wieder und staune über den Zuwachs an Leben und Schönheit. Es ist als wäre jede Figur erst lebendig geworden. Kennte man das frühere Blatt nicht, man möchte denken dieses zweite sei als der erste unberührte Ausbruch eines glücklichen Momentes fertig so niedergezeichnet: der Vergleich aber läfst erkennen wie langsam die schöne Frucht reifte, wie sorgfältig Carstens jeder Linie ihren Weg anwies und beim Einzelnen stets das Ganze im Auge hatte. Die letzte Umarbeitung ist dann wieder malerischer geworden. Manches das fortgelassen worden war, wurde nun wieder aufgenommen. Dem Terrain wieder Tiefe gegeben, Luft und Bewegung wieder hineingebracht. Diese drei Blätter bestätigen voll-

kommen was Fernow erzählt: Carstens war ununterbrochen thätig; nachdem der erste überwältigende Eindruck der römischen Kunstwerke jede Arbeit anfangs unmöglich gemacht, fiel er gleichsam in einen langen productiven Traum, der Arbeit auf Arbeit entstehen liefs und den der Tod mit Gewalt beendigen mufste.

1795, drei Jahre vor seinem Tode, veranstaltete Carstens in Rom die erste Ausstellung seiner Werke. Es war Sitte damals sich so dem Publikum bekannt zu machen. Im Atelier des verstorbenen Malers Battoni, des letzten bedeutenden italiänischen Meisters im Geiste der alten Traditionen, stellte er eine Reihe von gefärbten und ungefärbten Zeichnungen aus. Ganz etwas anderes als man in Rom gewohnt war. Kein Strich Oelfarbe, nichts als höchstens einfach kolorirte Blätter ohne auch eine Spur dessen was die Künstler bis dahin ihren Werken an verlockender Aeufserlichkeit geben zu müssen glaubten wenn sie das Publikum anziehen wollten — von solcher Schönheit aber, solcher Anmuth, so neu, so lebendig, so inhaltreich, dafs der Ruhm der nach dem Schweigen des ersten Erstaunens dem Meister zu Theil ward, durch kein entgegengesetztes Urtheil niederzudrücken war und dafs seine Zukunft gesichert erschien.

Fernow zählt die Stücke dieser Ausstellung einzeln auf und beschreibt sie. Sie sind theils im Original, theils in guten Copien von der Hand Kochs, der Carstens sehr nahe stand, in Deutschland vorhanden. Die Marschall'sche Sammlung in Carlsruhe, das Grofs-

[redacted]

noch, als die verfolgenden Schatten ihn erreichen, packen und mit Gewalt dem Flusse wieder zuziehen. Diese erste Scene des Dramas hat Carstens, begeistert durch den Erfolg seiner Composition, in demselben Jahre noch dazu erfunden und ich beschreibe sie deshalb hier als wäre sie gleich mit vorhanden gewesen. Wir sehen den gespenstigen Kahn am Ufer liegen; wir sehen die Gestalten der Abgeschiedenen, mit jener düsteren, nur für das eine, sie alle nun für immer umfassende Elend noch Gedanken hegenden Hast sich zur Ueberfahrt rüsten. Sie dringen ein in den Nachen als gälte es die besten Plätze zu gewinnen, sie waten durch das seichte Gewässer heran um hineinzuklettern; Andere am Ufer sitzend scheinen diesen ersten Sturm abwarten zu wollen, sicher doch hinüberzumüssen und gleichgültig wo sie später noch Sitze finden. Unter diesen erblicken wir Megapenthes' Geliebte die ihm nachgefolgt ist, eine reizende junge Gestalt, abgewandten Blickes dasitzend um nicht mit ansehen zu müssen was sich ereignet.

Denn bis zum letzten Momente sträubt sich der Königssohn. All seine Reichthümer und reichliche Hekatomben bietet er wenn man ihm die Rückkehr gestatten wolle. Widerstand leistet er gewaltsam. Seine prachtvoll kräftigen Glieder Schritt vor Schritt dem Drängen der Schatten entgegenstemmend, die ihn höhnisch unerbittlich vorwärts stofsen. Charon steht unthätig abseits. Finstern Blickes sieht er den Kampf mit an, von dem er allzu gut weifs wie er enden mufs.

Die zweite Composition zeigt den Nachen mitten auf der Fahrt, vollgepropft bis zum Rande, an den angeklammert Einige sitzen, mit überhängenden, fast die Fluthen berührenden Gliedern. Aller Blicke aber sind höhnisch auf den Königssohn gerichtet, der an den Mastbaum angeschnürt, auch jetzt noch in ohnmächtiger Wuth alle Muskeln spannt als sei Rettung möglich, als könnten die Bande springen und er, sich losmachend, durch einen Sprung das verlassene Ufer dennoch wieder erreichen. Mehr aber als die auf ihn gerichteten Gesichter der grofsen Menge die der Tod gleich gemacht hat, deutet etwas anderes die jämmerliche Erniedrigung an, der er anheimfiel. Denn über ihm, mit verschränkten Beinen den Mastbaum umklammernd, gewahren wir die Gestalt eines Greises, der sich schon auf dem andern Blatte als einen der Thätigsten beim Einschiffen des Megapenthes zeigte. Wie ein Kobold hat er sich

jetzt seinen Platz gewählt, und indem er aus der Höhe langsam niedergleitet, drückt er durch sein Gewicht das Haupt und den starken Nacken des Gefangenen zur Seite.

Es kann kein furchtbareres Bild des erniedrigenden Elendes geben das der Tod für die mit sich bringt, die den Wahn hegen, ihre irdische Gröſse sei über das Leben hinaus geltend zu machen vielleicht. Dieses stolze Haupt, von so plebeischem Gewichte, von der leibhaftigen Gemeinheit selber, wie der Kopf eines gebundenen Viehes das durch kein Rücken und Regen seine Lage verändern kann, zur Seite gedrückt, hat etwas herzbewegendes. Um so mehr, als die Gestalt des Königssohnes von reiner, gewaltiger Schönheit ist. Kein Künstler vor Carstens und nach ihm hat es vermocht oder nur unternommen, die Gewalt des Todes so darzustellen.

Ein anderes Blatt zeigte die Parzen. Nur die Gestalt der Atropos will ich daraus hervorheben, die den Lebensfaden durchreiſst. Nicht aber so zerreiſst sie ihn, als wäre es dünnes Gespinnst das sich mit leichtfassenden Fingern zum Riſs bringen lieſse, sondern als wäre der Faden stark wie eine mächtige Darmsaite. Um beide Fäuste hat sie ihn gewunden, und mit einem mächtigen Ruck der angestrafften Arme auseinander bringt sie ihn zum Springen, daſs man den erschütternden klingenden Ton zu vernehmen glaubt. Diese Gestalt ist eine der groſsartigsten die die neuere Kunst hervorgebracht hat.

Aber nicht bloſs solche Scenen stellt Carstens dar. Auf einem

Blick darunter, der, obwohl Alles duldend mit ansehend, dennoch mit ungemeiner Schärfe Alcibiades im Zaume zu halten scheint, ist das Meisterstück des Künstlers. Leider ist dieses Blatt unter Müllers Umrissen das einzige das weniger gelungen erscheint und keine Idee von dem Eindrucke der Composition zu geben vermag.

Ein anderes Gegenübersitzen eines Jünglings und eines Bejahrteren zeigt das Blatt, auf dem wir Achill mit Odyss und seinen Genossen über die Herausgabe der Briseis unterhandeln sehen. Wieder fühlen wir hier worin der Vorzug der modernen Anschauung liege im Vergleich zu der der verflossenen Jahrhunderte. Weder Raphael noch Michelangelo hätten diese stolze Jugendkraft, diese Mischung von Gewalt, Zorn und Schönheit, im Contrast zu dem bedenklich erwägenden Wesen des Odysseus darzustellen verstanden. Sie sitzen im Zelte des Achilles um einen Tisch. Andere stehen einzeln umher. In der Tiefe wird ein Vorhang zur Seite geschoben und ein Frauenkopf sichtbar. So lebendig ist Carstens hier in den Homer eingedrungen, daſs Alles was Flaxmann von solchen Scenen behandelt hat, fremd und leblos dagegen erscheint. Nur Cornelius in seinen Cartons zur Münchner Glyptothek (die wir in Berlin besitzen, aber keinen Platz um sie aufzustellen) erreicht Carstens hier. Ohne ihn zu übertreffen aber; Cornelius ging einen andern Weg. Er hat mehr das kriegerisch Erschütternde dem Homer entnommen, oder die Götterscenen. Bei Carstens erscheint eine ruhigere Auffassung; so wahrhaftig aber zeichnet er seine Helden, als hörte man die Worte Homers aus Achills schönem Munde und ständen Jedem die Gedanken an die Stirne geschrieben um die es sich hier handelte.

Ueberhaupt, die griechische Mythe war sein Feld. Er hat auch aus Dante, aus Göthe's Faust componirt, nirgends aber ist er so heimisch als in Griechenland. Nicht allein die Menschen jener blühenden märchenhaften ersten Zeiten, auch das Land und das Meer scheint er gekannt zu haben, denn wirklich, er stellt die Dinge dar als hätte er sie miterlebt. Wir haben ein Blatt von ihm, wie die Nymphen und Meergöttinnen den Argonauten das stürmische Meer ebnen zwischen Italien und Sicilien, wo die Scylla und Charybdis wohnen. Mit welcher Bewegung sind hier die Wogen der See dargestellt und die Göttinnen darauf, die sie halb zurückdämmen gleichsam, halb mit den Händen glatt streicheln, und mitten auf

der ruhigen Straſse, auf der sie den Sturm so besänftigt haben, die Argo, mit vollem Segel, leise zur Seite geneigt vorwärtsschieſsend und sicher den gefahrvollen Weg zurücklegend: es läſst sich kaum beschreiben, es erscheint fabelhaft und unnatürlich. Aber man betrachte das Blatt, ob es nicht ein Gefühl einflöſst als könnte sich das Ganze wirklich so zugetragen haben, als hätte der Künstler mit auf dem Schiffe gesessen, die Scene rasch in sein Skizzenbuch gezeichnet und aus lebendiger Erinnerung dann später ausgeführt.

Andere Blätter lassen uns Ganymed den der Adler trägt, oder wieder Achill, wieder Sokrates, in andern Lagen Beide diesmal erblicken. Auch die Argonauten in der Höhle Chirons waren ausgestellt: im Ganzen betrug die Zahl eilf Stücke, und der Erfolg war ein so durchschlagender, daſs Carstens, erhoben durch die Bewunderung die ihm zu Theil ward, sich leichter trösten konnte über das, was als ein Gegensatz zu diesem beglückenden Gefühl ihm jetzt noch in den Weg trat.

Ich würde diese Dinge lieber unerwähnt lassen, wäre es nicht so unumgänglich sie zu berühren.

Das Eine ist die Stellung, welche die deutschen Künstler zu Carstens in Rom einnahmen. Anfangs spottete man nur über ihn. Sein Thun sei gar keine Malerei. Ein Maler, der nur betrachtend umherginge, der das Nackte nur **sehend** in sich aufnähme ohne die Hand zu rühren, der nachher aus dem Kopfe zeichnete ohne ein Modell zu stellen, schien ihnen halb ein Charlatan, halb ab-

[redacted]

Carstens behandelt ward, wenn auch der Form nach vielleicht gerechtfertigt dastehen könnte was geschah und wie es geschah.

Seine Rückkehr nach Berlin wurde verlangt. — Man hatte dort das Bewufstsein etwas für ihn gethan zu haben. Ihm, einem Ausländer war auf sein Talent hin eine Anstellung gegeben worden. Ihm möglich gemacht nach Italien zu gehen. Sein Versprechen hatte man in Händen, sich dort für seine Professur an der Akademie in höherem Grade auszubilden und dann zurückzukehren; ausdrücklich war zur Bedingung gemacht, die in Rom gesammelten Erfahrungen sollten der Berliner Akademie zu Gute kommen. Darauf hin durfte man in Berlin die auf Carstens' dringende Bitten zugestandene Urlaubsverlängerung bereits als eine aufserordentliche Nachsicht ansehen, und endlich, als Carstens einfach erklärt, er werde überhaupt nicht zurückkehren, ihm seine Entlassung geben, die er überdies verlangte. Jeder der heute in derselben Weise seinen Abschied erhielte, würde sich nicht zu beklagen haben.

Aber Carstens beklagte sich auch nicht. Nur Eins erbitterte ihn, die Art wie er in den betreffenden Schriftstücken de haut en bas behandelt ward, und er antwortete darauf in entsprechender Weise. Wir aber haben dennoch ein Recht uns zu beklagen, und mehr als das. Denn welch ein Mann war Carstens, und um wie geringfügige Summen handelte es sich bei diesem Streite! Zu der Zeit als man ihn wie einen beliebigen Menschen, der contraktbrüchig geworden ist, in Gnaden laufen liefs, wufste man in Deutschland sehr wohl bereits, welch ein Genius in Rom sich aus diesem Manne entpuppt hatte, sein Ruhm war nach Berlin gedrungen, von seinen Zeichnungen Einiges ausgestellt und bewundernd aufgenommen worden. Und trotzdem, welch ein Ton gegen einen solchen Künstler. Wenn wir, mit historisch unparteiischem Blicke jene Jahre überfliegend, die Frage stellen, was denn heute übrig sei von geistigen Denkmalen Berlins aus dieser Zeit, so finden wir nichts das neben Carstens' Werken genannt zu werden verdiente, und eine höhere Gerechtigkeit giebt das Verdikt ab, dafs nichts die Anwendung des gemein bürgerlichen Geschäftsganges auf Carstens' Verhältnisse entschuldigen könne. Die Pflicht lag ob, ihn seinem Talente gemäfs zu behandeln und diese Pflicht ist nicht erfüllt worden.

Leo dem Zehnten, der Raphael gewifs fürstlich genug beschäftigt

und belohnt hat, wird heute zum Vorwurf gemacht, er habe den grofsen Genius dennoch nicht mit Aufträgen versehen wie sie seiner würdig gewesen. Und in der That, er hat es nicht gethan, und der Tadel ist gerechtfertigt. Nun, Carstens war kein Raphael und die Berliner Zeiten vom Jahre 1795 waren nicht die medicäischen. Aber man stelle Carstens und seine Zeit so hoch oder niedrig als man wolle, und man lese Carstens' Briefe und die Rescripte des Freiherrn von Heinitz, die Fernow mittheilt, und sehe wie Carstens da vorgerechnet wird was er von Anfang an als Gehalt empfangen; wie man diese Gelder (1562 Thaler für die ganze Reihe Jahre) als erschlichen betrachtet; wie man seine, auf ausdrücklichen Wunsch des Freiherrn eingesandten Arbeiten jetzt zurückzuhalten und verauktioniren zu lassen droht um sich schadlos zu halten; wie man endlich sich dazu versteht ihn loszulassen, schliefslich sogar seine Arbeiten herauszugeben, wenn er, von dem man wufste dafs er keinen Heller hätte, das Porto bezahlen wolle! — — ich fahre nicht fort und begebe mich auch des Rechtes zu urtheilen. Nur so viel: Carstens, der in Dürftigkeit starb, hat diese Gelder natürlich nicht zurückerstattet, aber ich halte dafür, er hat dem Freiherrn von Heinitz für das, trotz dieses traurigen Endes ihres Verkehrs, nicht zu läugnende Wohlwollen, womit der hochgestellte Herr sich seiner annahm, Nachruhm genug geliefert; und dieser selbst, glaube ich, wenn er heute lebte und wenn die Summe das Zwanzigfache betrüge, würde die Rechnung gern für ausgeglichen ansehen. —

[redacted]

schen Nachlasses für Deutschland erhalten: Homer, der den versammelten Griechen seine Lieder singt.

Ich glaube, wenn jemals die Weihe der Dichtkunst im Bilde verherrlicht werden konnte, so ist es hier geschehen. Raphaels Parnafs verglichen mit diesem Werke erscheint wie eine leichte italienische Melodie neben einer Symphonie von Beethoven. Was Weimar heute besonders sehenswerth macht, sind die vier Blätter, auf denen Carstens in feinster Ausführung in Rothstein diese Composition dargestellt hat.

Homer, mit erhobenem Arme, die blinden Augen begeistert zum Himmel gerichtet, die Lippen zum Gesange geöffnet, steht inmitten eines, dem Zuschauer entgegen, aufgethanen Halbkreises zuhörender Griechen.

Carstens hat mit besonderer Vorliebe die Gewalt des Gesanges auf die Menschen zum Ausdruck gebracht. Er ist unerschöpflich in der Darstellung entzückt lauschender Gestalten. Der singende Orpheus in der Höhle Chirons war, wie gesagt worden ist, vielleicht sein Lieblingsblatt. Alpin und Ossian hat er gemalt, die sich gegenseitig zur Harfe singen. Orpheus dann wieder, wie Jason ihn zur Theilnahme am Zuge auffordert. Orpheus noch einmal, wie er beim Bau der Argo durch Gesang die Arbeit erleichtert. Sein Homer aber besitzt nicht nur die Schönheiten dieser früheren Compositionen, sondern soviel Neues dazu, dafs er wie ein Denkmal der nach langem Harren endlich durch den Beifall eines seiner würdigen Publikums über sich selbst erhobenen Thätigkeit, klar zeigt, welchen Schritt Carstens vorwärts gethan, und ahnen läfst, welche Laufbahn er noch vor sich gehabt, wäre nicht dieser Aufschwung seines Wesens zugleich sein Schwanengesang gewesen.

So betrachtet gewinnt das Werk höhere Bedeutung. Alles was Carstens an Armuth und Elend erduldet sein Leben lang, um dann nur ein einzigesmal (wie Homer sein Volk entzückte) an der Schwelle des Todes in vollem Maafse die Macht seiner Kunst zu zeigen, drückt die Gestalt des griechischen Sängers aus. Wie bescheiden das kurze, nur bis zu den Knieen reichende, eng gegürtete Gewand, das auch die Arme frei läfst, ihn umschliefst! Wie dieser magere, aber herrliche Arm erhoben ist! Wie sein Haupt aufblickt! Niemand kann diese Gestalt ansehen, ohne dafs wehmüthiges Andenken an den grofsen Dichter und zugleich ein tragisches Gefühl

ihn beschleicht, wie fremdlingsartig und verstoſsen Beide, der Dichter und der Maler, am Gestade des Lebens umirrten; jener die ganze glänzende Vergangenheit seines Volkes im Geiste mit sich tragend, dieser sich tröstend an Homers Schicksal und jetzt vielleicht nichts besseres mehr für sich selbst erwartend.

Und wie schön sind die, die ihm lauschen! Zur Linken, als Beginn des Halbkreises auf dieser Seite, ein jugendlicher Mann, sitzend, die eine Hand vor sich auf's Knie gelegt, den Kopf mit vollen Blicken dem Sänger entgegengestreckt, als wolle er jedes seiner Worte bis auf die Neige austrinken. Dicht neben ihm sitzend, halb verdeckt von ihm, ein Greis, mit der ganzen Gestalt en face uns zugewandt. Er sieht Homer nicht an, aber er neigt sein bärtiges Antlitz leicht zur Seite nach ihm hin, als hörte er so besser, und indem er so horcht, beobachtet er zugleich jenen ersten, als entzückte ihn dessen Begeisterung nicht weniger als der Gesang des Dichters, bildete eins mit dem andern gleichsam erst ein Ganzes für ihn. Gebückt, die alte Hand auf die Krücke seines zwischen den Knieen stehenden Stabes gelegt, sitzt er so da, und ein anderer, der hinter seinem Sitze steht, beugt sich leise vor um besser zu hören. Neben ihm aber, nach rechts hin, und zugleich mehr dem Hintergrunde zu, zwei jugendliche Gestalten. Der eine mit langem Haar, das Gesicht auf den Rücken der Hand geneigt, erinnernd an jene fast mädchenhaft schönen Jünglinge, wie sie Raphael in der Schule von Athen erblicken läſst, der andere hoch aufragend in [redacted]

ein dichter Ring von Volk, wie ein Kranz, Kopf an Kopf, alte und junge, bewaffnete und unbewaffnete, hinter denen ferne Tempel aufsteigen, das ganze griechische Volk in allen seinen Richtungen repräsentirend. Nie hat ein anderer Maler die Blüthe Griechenlands so groſs und rein dargestellt, und keiner hätte es vielleicht gewagt nach Carstens, lägen dessen Blätter nicht gar zu vergessen da. Und nun, Homer mitten in diesem Kreise: er, der arme, nackte Bettler, überragt dennoch die Gestalten alle durch Adel und Schönheit.

Das Jahr das solche Früchte trug, war das letzte gesunde Jahr des Meisters. Krank war er längst, schon 1794 als Fernow nach Rom kam und seinen Freund nach längerer Trennung zuerst wiedersah, fand er seine Gestalt hinfälliger geworden, nur der alte feurige Blick war derselbe geblieben, und heiterer sogar und relativ gesunder als vorher fand er ihn. Das herrliche römische Leben zeigte Anfangs auch an ihm die altbewährte Kraft. Nun aber ging es dennoch abwärts. Ein furchtbarerer Feind, sagt Fernow, als Neid und Schmähsucht, denen wahres Verdienst nicht erliegt: jenes Uebel das fortdauernd an seinem Leben nagte, griff ihn im Herbste 1797 mit verstärkter Gewalt an und warf ihn auf ein langwieriges Krankenlager; die zurückgebliebene Schwäche führte ein schleichendes Fieber herbei, das ihn den Winter hindurch selten verlieſs. Er hoffte endlich auf Genesung bei der Wiederkehr des Frühlings. Wirklich nahmen die Dinge den Anschein als wollten sie sich bessern, aber am 25. Mai schon erlag er und wurde hinausgetragen zur Pyramide des Cestius, wo so mancher Deutsche liegt, und wo auch Goethe meinte, es müsse sich da gut ruhen lassen. —

Es war unmöglich den ganzen Reichthum dessen was Carstens bis zu seiner letzten Zeit noch geschaffen hat, auch nur flüchtig anzudeuten. In Weimar liegen seine letzten Versuche, mit zitternden Händen auf dem Bette niederzuzeichnen was ihm vor der Seele schwebte. Aber sein letztes gröſseres Werk soll hier noch beschrieben werden. Auch dies nicht ganz vollendet, denn Koch zeichnete später die Landschaft dazu, aber sie ist gewiſs ganz so ausgefallen wie er sie wünschte, und so erblicken wir in dieser Arbeit die schönste, klarste, heiterste all seiner Schöpfungen, mitten in den Schmerzen der Krankheit begonnen, und fortgeführt so weit seine Kräfte reichten, und in erhaben rührender Weise den Geist dieses ächten Künstlers zeigend, der sich, je mächtiger irdisches

Leiden ihn niederzudrücken versuchte, um so freier, freudiger und unbesiegt über alles Irdische emporschwang.

Das goldene Zeitalter hat er auf diesem Blatte dargestellt. War sein Homer ein Protest gleichsam gegen das, was die Menschen ihm nicht gewährt, indem er die Armuth und Blindheit des Dichters in höherer Verklärung zeigte, so dafs Reichthum und Ehre nur eine Verminderung ihrer Reinheit gewesen wären: in seinem letzten Werke läfst Carstens erkennen, dafs er über noch Aergeres als Armuth und Elend sich zu erheben gewufst. In der Gewifsheit, sterben zu müssen (denn obgleich er Besserung erwartete vom kommenden Frühling, fafste er den Tod dennoch fest genug als das in's Auge was ihm bald bevorstand), versenkt sich sein Geist in jenen Traum uranfänglicher menschlicher Glückseligkeit; eine himmlisch heitere Landschaft dehnt sich aus vor seinen Blicken, Gruppen glücklicher Menschen die niemals Noth und Sorge kannten, bevölkern sie; er sieht sie ruhen unter hohen prächtigen Bäumen, Kinder, Greise, Jungfrauen, Mütter, alle Stufen des Alters in den reinsten Formen, und er zeichnet nieder was er so vor Augen sieht. Von den alten Deutschen lesen wir, dafs sie sterbend Siegeslieder angestimmt und mit der Verherrlichung ihrer Thaten den Tod selber höhnten: schöner vermöchte in unsern Tagen Niemand die letzten Qualen des Lebens zu vergessen, als, wie Carstens aus der Welt gehend, in einem solchen Gemälde einen Spiegel der letzten Gedanken zurückzulassen. Was er selbst niemals besafs und erlebte: ein

[redacted]

schaft vielleicht, der Welt geschenkt, und es konnte in diesem Sinne an seiner Gruft von Fernow gesagt werden, ein Künstler werde hier in die Erde gesenkt, der von ihr habe scheiden müssen, ehe er sich durch ein grofses monumentales Werk, das einmal zu schaffen seine ganze Sehnsucht gewesen, den Eintritt in die Unsterblichkeit erkauft.

Diese Unsterblichkeit wird, denke ich, die Zukunft Carstens dennoch nicht streitig machen; heute schon kann das mit Sicherheit ausgesprochen werden. Je weiter wir fortrücken von den Tagen in denen er arbeitete, um so einsamer wird er über diese Zeit hinauswachsen. Schon steht er grofs genug da. Aber es genügt nicht. Deutlicher noch als heute wird einst erkannt werden, wieviel die Nachfolgenden ihm verdankten. — Carstens verkörperte zuerst als Künstler die Idee edler Unabhängigkeit, die das belebende Princip der neuesten Zeit ist. Selbst wenn seine Werke untergingen, sein Name würde bestehen und Jeder wissen was er bedeutet.

Ich kehre noch einmal mit kurzen Worten zu dem zurück womit ich begann: die Natur scheine sich zu widersprechen manchmal indem sie ihren Lieblingen unter den Menschen das Leben zu einer Unmöglichkeit gestalte.

Aber nehmen wir Carstens mit Allem was er litt und entbehrte, was wäre aus ihm geworden, hätte er sich mit minderer Starrheit von Anfang an gegen all die Erleichterungen abwehrend verhalten, die die Einrichtungen der Welt ihm für seine Kunst und seine Existenz darboten? Alle Zeiten gleichen sich darin, dafs wenn ein selbständiger Charakter in ihnen auftritt, sie all ihre Härte oder all ihre Süfsigkeit aufbieten, um ihn zu überwinden, abzulenken oder zu verdunkeln. Es bedarf eines natürlichen Schutzes dagegen. Carstens wäre das nicht geworden, hätte er nur im geringsten nachgegeben. Sein Abstofsen jedes fremden Einflusses war die Bedingung seiner Kunst. Und so kann man sagen, was die Natur ihm mitgab war das nothwendige, und nur das entbehrte er in der That was ihm die Menschen versagten. Das Einzige von dem man behaupten darf, es hätte ihm erspart bleiben sollen, war die Erfahrung des Neides der deutschen Künstler in Rom und der Geringschätzung mit der von Berlin aus an ihm gehandelt wurde.

Und dies führt mich am Schlufs auf die Bestrebungen des Vereins, von dem die in diesem Saale gehaltenen Vorträge angeregt worden sind.

Carstens wirkte eine Zeit lang als Lehrer an der Berliner Akademie der Künste. Es konnte bei der beschränkten Zeit nicht darauf eingegangen werden, sowohl seine Wirksamkeit daran als die Ansichten zu erwähnen, die er über dies Institut gewann. Nur soviel, daſs er dasselbe für ein völlig unnützes hielt.

Wer die Geschichte der modernen Malerakademien kennt, deren Grundgedanke immer der gleiche war: die Absicht nämlich, Künstler zu bilden; wer ihre Erfolge kennt, was bei der ausgedehnten Literatur heute sehr wohl und in gründlicher Weise möglich ist, der muſs fühlen, daſs dieser Grundgedanke ein falscher sei, und muſs sehen wie unglaublich viel Unheil er gestiftet hat. Carstens Carriere ist gewiſs eine wie kein anderer groſser Künstler sie durchgemacht, aber jedes andern groſsen Künstlers Carriere gleicht ihr darin, daſs auf neuen, von diesem Fuſse zum erstenmale betretenen Bahnen vorwärts geschritten ward. Es hat sich zufällig wohl getroffen manchmal, daſs Akademien auch groſsen Künstlern Nutzen leisteten, etwa wie ein Reisender, der eine gefahrvolle Expedition unternimmt, gelegentlich wohl an unerwarteter Stelle gutes Essen und ein gutes Bette findet und sich das gefallen läſst. Allein dieser zufällige Nutzen ist ein so unnöthiger, leicht entbehrlicher, der Schaden dagegen ein so ungeheurer, daſs eine endliche Aufklärung in diesem Punkte dringend zu wünschen ist.

Was könnte der Staat nicht leisten zu Pflege der Kunst, wenn er als das allein Erreichbare auf diesem Gebiete nur die Uebung [redacted]

scharf controlirende Auge des Publikums. Die Griechen des Phidias und die Italiener Michelangelo's fühlten bei jeder Linie ihrer großen Meister, was sie werth sei.

Welchen Flug hätte Carstens genommen vielleicht, wäre solche Fähigkeit eines Volkes ihm entgegengekommen.

Die neue Ausgabe der Gedichte Michelangelo's auf Grund seiner eignen, bisher verborgen gehaltenen florentiner Handschriften ist endlich erschienen. Leider war es mir bis jetzt nicht möglich dieses Buches habhaft zu werden. Das bücherkaufende Publikum für italienische Literatur ist in Berlin so klein, daß man nur zufällig das in Italien neu erschienene sofort empfängt, wo man bestellt aber meistens Wochen oder Monate lang warten muß.

Einstweilen also bleibt für uns der Vaticanische Codex noch die einzige Quelle ächter Verse Michelangelo's.

Ich gebe hier den Versuch einer Nachbildung des berühmten Sonettes, Giunto è già'l corso della vita mia, und lasse den Text nach Michelangelo's eigener Handschrift, wie sie der Vaticanische Codex liefert, folgen.

Im Hafen lieg' ich den wir all' erreichen,
Gebrechlich war die Barke die mich trug,
Sturmvoll die Fahrt; doch jetzt gilt es, im Buch
Des Lebens meine Rechnung auszugleichen.

Einst war die Kunst mein Glück; berauschend tränkte
Ihr Nektar mich, der so verlockend schäumte,
Idol und Göttin war sie, und ich träumte,
Bis ich erwachend seh', was sie mir schenkte!

Zwiefach wälzt sich Vernichtung auf mich zu:
Der Tod, der jetzt mich fortnimmt ohn' Erbarmen,
Und, nach ihm, jener ew'ge Tod voll Schrecken!

Marmor und Farben schaffen keine Ruh,
Nur eins giebt Trost: zu schaun nach jenen Armen
Die sich vom Kreuze uns entgegenstrecken.

Giunto è già'l corso della vita mia
Per tempestoso mar con fragil barca
Al comun porto, ov' a render si varca
Conto e ragion d'ogni opra falsa, e ria.

Onde l'affettuosa fantasia,
Che l'arte mi fece idol, e monarca,
Conosco or ben com' era d'error carca,
E quel ch'a mal suo grado ogn'uom desia.

Gli amorosi pensier mie, già vani, e lieti,
Che fien or s'a dua morte m'avvicino?
D'una so'l certo, e l'altra mi minaccia.

Nè pinger, nè scolpir fie più che quieti
L'anima volta a quell' amor divino,
Ch'aperse a prender noi'n croce le braccia.

Zu welcher Zeit dies Gedicht entstanden ist, wissen wir nicht. Als eine natürliche Annahme böte sich dar, es in die letzten Tage Michelangelo's zu setzen. Sollte dies richtig sein, so bliebe doch immer daneben und dagegen zu erwägen, dafs Michelangelo bis in seine allerletzten Zeiten künstlerisch thätig war. Es läge also in diesen Versen nur die Stimmung eines traurigen Momentes vor, die in der Folge andern Anschauungen wieder weichen mufste. Er suchte in diesen Versen loszuwerden was ihn bedrängte, schrieb sie nieder auf das Blatt auf dem sie sich unter seinen Papieren fanden, und wandte sich wieder seinen Arbeiten zu.

[redacted]

ÜBER KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM.

No. V. VI. Mai. Juni. 1865.

LE RIME

DI

MICHELANGELO BUONARROTI

PITTORE SCULTORE E ARCHITETTO

CAVATE DAGLI AUTOGRAFI

E PUBBLICATE

DA

CESARE GUASTI

ACCADEMICO DELLA CRUSCA.

IN FIRENZE

PER FELICE LE MONNIER

M.DCCC.LXIII.

Ein Quartband von 500 Seiten, auf ausgezeichnetem Papier. Preis 25 Lire italiane, nach unserm Gelde 8—9 Thaler. Dem Titel nach, 1863 erschienen; einer auf der letzten Seite befindlichen Angabe zufolge jedoch 'compiuto di stampare nel Febbrajo dell' anno MDCCC · LXIV.' im Februar 1864 im Druck vollendet.

Mit welchen Erwartungen nimmt man ein Buch in die Hand, von dem man sich soviel verspricht. Seit Jahren wurde der Wunsch gehegt nach einer brauchbaren Ausgabe dieser Gedichte, die bisher in ganz verfälschter Weise der Welt geboten worden waren. Es schien als sollten die florentiner Schätze niemals geöffnet werden. Endlich ist es geschehen. Prüfen wir, in welcher Art und Weise.

Der Herausgeber beschreibt zwölf Codices deren er sich zu seiner Arbeit bedient hat.

1. Den welchen er als AUTOGRAFO anführt, derselbe um den es allen Freunden Michelangelo's sosehr zu thun war; befindlich in dem der Stadt Florenz zugewandten Vermächtnisse des letzten Buonarroti, und heute noch wie es scheint der Bewachung der Commission unterliegend welche über den gesammten litterarischen Inhalt des Archivio Buonarroti gesetzt worden ist. Von ihr war ursprünglich eine andere Persönlichkeit als die des gegenwärtigen Herausgebers zur Bearbeitung ausersehen worden. Das Recht ging auf diesen erst durch Resignation über.

Der Codex enthält im Ganzen circa 185 Gedichte, miteinbegriffen alles was sich übrigens im buonarrotischen Nachlasse an losen Blättern mit Poesien von der Hand Michelangelo's fand. Im eigentlichen Codex selbst sind die Gedichte nur 'per lo più di mano propria dell Autore', nur zum gröfsten Theil von Michelangelo's eigner Hand, ohne dafs in der vorliegenden Ausgabe bezeichnet zu finden wäre wo dies der Fall ist und wo nicht. Mithin: unter den in der vorliegenden Ausgabe mit AUTOGRAFO bezeichneten Dichtungen sind eine ungewisse Anzahl nicht Autographa.

2. Der Codex Vaticanus; in Rom befindlich, Jedermann zugänglich und Vielen bekannt, vom florentiner Herausgeber jedoch nicht mit eigenen Augen benutzt. Da auch diese Sammlung nur zum Theil von Michelangelo's Hand geschriebene Blätter enthält, so bleibt für die Leser der gegenwärtigen Ausgabe wiederum da wo [redacted]

gleichen Versehen begangen worden. Hierüber ein Urtheil auszusprechen bin ich in Stand gesetzt sowohl durch meine eigenen diesem Codex entnommenen Notizen, als besonders durch eine Abschrift welche ein junger Schweitzer Gelehrter, Herr Pfarrer Dr. Wirz zu Wildberg, Behufs einer Ausgabe der Gedichte, in Rom angefertigt und nun, da seine Amtsthätigkeit diese Arbeit einstweilen unterbrochen hat, mir für den Augenblick zu überlassen die Güte gehabt hat.

Nach diesen beiden Codices werden noch zehn andere namhaft gemacht und beschrieben, sämmtlich nicht von Michelangelo's eigner Hand; 3. 4. 5. und 6. jedoch unter seinem Einflusse angefertigte Copien mit Correcturen von ihm; 7. eine Sammlung aller möglichen Abschriften aus der Feder des genannten Groſsneffen (angefertigt wahrscheinlich für die von ihm veranstaltete Edition); 8. ein Codex der Magliabecchiana mit der Abschrift zweier Stücke (es ist mir ein anderer Codex derselben Bibliothek mit der Abschrift eines Gedichtes bekannt, den der Herausgeber nicht angeführt hat); 9. eine Sieneser Handschrift aus dem 17. Jahrh. mit einem Gedichte; 10. eine alte Copie dreier Stücke von der Hand eines Anonymus; 11. zwei Stücke, abschriftlich in einem Parmesaner Codex mit Gedichten Beccadelli's; 12. ein einziges Gedicht in einem Strozzi'schen Codex aus dem 17. Jahrh. Als nicht benutzt sind angeführt ein Sieneser Codex mit wenigen, bekannten Gedichten; die von mir (L. M's) beschriebene Londoner Handschrift, jetzt ohne Werth; ein Autograph des Britischen Museums: 'Ogni cosa ch'io veggio mi consiglia' ohne neue Varianten. Unbekannt scheint dem Herausgeber gewesen zu sein daſs sich die Canzone 'Ohimè, ohimè, ohimè etc., welche er nur aus einer Abschrift des Codex 7. kennt, in Duppa's Leben Michelangelo's im Facsimile findet (sie liefert für die zweite Strophe die Variante 'affetti' statt 'effetti'), sowie daſs ein zweiter Römischer Codex der Vaticana eine Anzahl Gedichte enthält. Mir wenigstens wurde im Jahre 1857 von einem der dort arbeitenden Beamten seine Namhaftmachung angeboten, jedoch konnten wir uns über die Zahlung nicht verständigen mit der ich meine Erkenntlichkeit auszudrücken hätte. Erwähnt nur, aber unbenutzt gelassen wird endlich die im 16. Jahrh. noch gedruckte Blumenlese italienischer Dichtungen von Atanagi mit zwei Gedichten deren Lesarten angeführt werden muſsten.

Sämmtliche Gedichte welche die neue Ausgabe bringt, betragen etwa 320 Nummern. Der Vaticanische und der Florentiner Codex addirt geben etwa 325; die 36 gemeinsamen davon abgerechnet: circa 290. Alle übrigen Quellen zusammen enthalten mithin höchstens 30 neue Nummern. Aus diesen Zahlen ergiebt sich dafs es auf 1. und 2. eigentlich ankommt. Hier das Verhältnifs der Wichtigkeit genauer zu bestimmen ist nicht gut möglich, da uns, wie bemerkt, die Kenntnifs dessen was der AUTOGRAFO autograph enthält und was nicht, abgeht. Geben wir aber zu, dafs der letztere der wichtigere sei, immerhin bleibt der Vatikanische so bedeutend dafs die Güte der Ausgabe von der Art seiner Benutzung grofsentheils abhängt. Ausgesprochen ist nun bereits, wie es mit der Zuverlässigkeit der vom neuen Herausgeber gebrauchten Copie steht. Für den Gebrauch, den er seiner ausdrücklichen Erklärung nach von ihr machen wollte: Herstellung einer Edizione principe mit genauester Wiedergabe der Originalorthographie, eignet sie sich absolut nicht. Der Herausgeber hat geglaubt durch ein theilweises Eingeständnifs dieses Uebelstandes genug gethan zu haben, und vielleicht gemeint durch die Treue mit der er die Copie wenigstens wiedergegeben, deren Unzulänglichkeit gutgemacht zu haben. Ich glaube jedoch nicht dafs irgend Jemand bei uns, der sich mit solchen Arbeiten selbst nur oberflächlich beschäftigt hat, diese Meinung theilen wird.

An einigen Beispielen möge erläutert werden, wozu dieser Irr- [redacted]

XCI.

La nuova beltà d'una
Mi sprona, sfrena e sferza;
Nè sol passato è terza,
Ma nona e vespro, e prossim' è la sera.
L'un con la morte scherza,
Nè l'altra dar mi può qui pace intera.
I' c'accordato m'era
Col capo bianco e con molti anni insieme
Già l'arra in man tene' dell' altra vita,
Qual ne promette un ben contrito core.
Più perde chi men teme
Nell' ultima partita,
Fidandose nel suo proprio valore
Contro all' usato ardore:
Se la memoria sol resta l'orecchio
Non giova, senza grazia, l'esser vecchio.

6. Nè l'altra, amor, m'è tardi pace intera
Nè l'altra tardi, amor, m'è pace intera

7—8. Onde accordato m'era —
Ond'io, che accordo era
Con gli anni molti e con la morte insieme.

Pag. 169 des Cod. Vat. finden wir das Gedicht, mit XCVI bezeichnet, in folgender Gestalt:

la nuova belta duna
mi sprona sfrena e sferza
ne sol passato e terza
ma nona e vespro e prossime la sera
mie parte e mie fortuna
lũ cola morte scherza
ne laltra dar mi puo qui pace intera
nell altra amor me tardi pace intera nell altra tardi amor me pace ĩtera
i cachordato mera
onde acordato mera ōdio che dachardo era
col capo biāco e co moltanni īsieme
gia larra ī mā tene dellaltra vita

qual ne promette ū bē contrito core
piu ꝑde chi mē teme
nell ultima partita
fidando se nel suo propio valore
cōtra lusato ardore
sa la memoria sol resta lorechio
nō giova sēza gratia lesser vechio
cōgli anni molti e cō la morte īsieme*). (9*)

Wir sehen bei einer Vergleichung, wie der neue Herausgeber seine Absicht, Michelangelos Orthographie bis in die minime cose wiederzugeben, aufgefaſst hat. Die dem 16. Jahrh. eigenthümlichen Wortzusammenschreibungen und wieder Trennungen gab er auf; Interpunction und Accente setzte er zu; das florentinische 'ch' für 'c' (achordato für accordato) nahm er nicht an, behielt dagegen das ebenso häufige 'c' statt 'ch' bei Abkürzungen von 'che' (c'accordato für ch'accordato); 'ꝑ' für 'per' und ein überzogener Querstrich für 'n' fällt fort. Ferner (um von dem vorliegenden Gedichte einen Augenblick abzugehen) wo Michelangelo 'signior', 'ognior', 'degnio', 'insegnia', 'crescie' schreibt, behält man es bei, auch 'propio' statt 'proprio', wie er meistens

*) Wörtlich in deutscher Sprache:
Die neue Schönheit einer (Frau)
Regt mich auf, bringt mich auſser mir und überwältigt mich,
Und (doch) hinter mir liegt nicht nur die Terz
[redacted]

zu schreiben pflegt. Hier aber schon zeigt sich die Unzuverlässigkeit der Copie: v. 14 hat der Cod. Vat. im vorliegenden Fall 'propio', während wir in der Ausgabe 'proprio' sehen, ein Versehen des Copisten. v. 5 ist vom Copisten ganz ausgelassen, wodurch der Sinn des Gedichtes, (jedem Stücke hat der Herausg. am Fufse der Pagina eine prosaische Umschreibung zugefügt), stark verändert erscheint.

Bei v. 7 und 8 finden wir einige Varianten zwischen die Zeilen geschrieben. Meistens setzt Michelangelo solche nachträgliche Verbesserungen, oder, da er das frühere nicht ausgestrichen hat, Vorschläge zu eigener späterer Auswahl, über die Zeilen. Der Herausgeber verfährt hier nun in doppelter Weise. Entweder bringt er diese Zusätze einfach als Verbesserungen in den Text und die frühergeschriebene Linie als Variante darunter, oder er thut das Entgegengesetzte. Für das erstere Verfahren ein Beispiel.

Cod. Vat. LX, 1.

morir dice sipuo soluna volta
e quel che foco muore
ne piu si nascie e chi colmiemor muore
inme
che fie po' sanzi morte īquel soggiorna.

Die florentiner Ausg. pag. 222.

Morir, dice, si può sol una volta,
Ne più si nasce: e quel che fuoco muore
Che fie po', s'anzi morte in me soggiorna?

Die frühere Fassung der betreffenden Verse dann als Variante unter dem Texte. Ich bemerke nebenbei: der Herausgeber würde, wäre seine Copie besser gewesen, ohne Zweifel 'nascie' gedruckt haben, wie pag. 179. 'Nascie un vil Bruto etc.' Für das zweite Verfahren folgendes Beispiel.

Cod. Vat. XLII, 2.

p̱ procella o p̱ calma
cō tal segnio sicura
sie come croce cōtro a suo aversari
e dōde ī ciel ti rubo la natura
agliāgeli alti e ciari
ritorni norma agli spirti alti e chiari
ca rinovar simpari
la su pel mondo ū spirto ī carne īvolto
che dopo te gli resti iltuo bel volto.

Die florentiner Ausg. pag. 101.

Per procella o per calma
Con tal segno sicura
Sie come croce contro a' suo' avversari:
E donde in ciel ti rubò la natura
Ritorni, norma a gli spirti alti e chiari,
Ch'a rinnovar s'impari.
Lassin pel mondo un spirto in carne involto
Che, dopo te, gli resti il tuo bel volto.

Das später über der Zeile Zugefügte dann als Variante unter dem Texte. Nebenbei: an anderer Stelle würde der Herausgeber 'segnio' gedruckt und (wie oben v. 8) 'C'a' statt 'Ch'a' gegeben haben; statt der Lesung des Dr. Wirz 'lassù' finden wir 'lassin', erklärt mit 'lascino', wodurch der Punkt hinter 'impari' nöthig wird und der Sinn etwas Gezwungenes erhält. Mir scheint 'lassù' vorzuziehn. —

Mag der Herausgeber sich nun in beiden Fällen durch sein Gefühl haben leiten lassen, jedenfalls mufste der Leser in Stand gesetzt werden, gleichfalls seine eigne Wahl zu treffen, und zu diesem Behufe genügende Bezeichnung vorfinden. Diese findet er nicht.

v. 7 erfordert der Sinn, wie mir scheint, die Wahl von:

Nell' altra tardi, amor, m'è pace intera

zu deutsch: Im andern finde ich zu spät, o (Gott der) Liebe, völligen Frieden. —

wird die Unzulänglichkeit der Ausgabe was den Vatikanischen Codex anlangt darthun. Zuweilen begreift man kaum, dafs der Herausgeber nicht die Nöthigung fühlte bei seinem römischen Freunde anzufragen. So, wo sich 'soverchio' und 'superchio' oder 'Ch'a' und 'C'a' nah zusammen in ein und demselben Stücke fanden. Schon die florentiner Papiere mufsten ihn belehren, dafs eine solche Unregelmäfsigkeit dem Charakter Michelangelo's wenig entsprach. Michelangelo's Orthographie ist eine so gleichartige, dafs selbst die scheinbaren Abweichungen wiederkehren und kein Gefühl von Willkürlichkeit aufkommt. Sich in diese Schrift hineinzustudiren und sie getreu wiederzugeben, wäre eine Aufgabe gewesen die dem Herausgeber wie dem Dichter zur Ehre gereicht hätte. Es würde eine zwar seltsame, bald aber verständliche Schreibweise so zu unserm Anblick gebracht worden sein, die als litterarisches Denkmal des Mannes und seines Jahrhunderts Werth behalten hätte und wichtig gewesen wäre. War man jedoch nicht im Stande dies zu leisten, dann am besten, die durch die Ausgaben Dante's hergebrachte moderne Orthographie anzuwenden und nur die auffallendsten Toskanismen wie 'mie', 'tuo', für 'mia', 'tua' und einige seltenere Verbalformen beizubehalten. Hierzu durfte man sich um so eher entschliefsen als, wie das obige Beispiel zeigt, eine Anzahl vom Herausgeber selbst als nöthig anerkannte Beschränkungen in der Treue von Anfang an eintreten mufsten: 'mectere', 'decto', 'aqqua', 'pocho' wollte man nicht drucken. Gerade aber 'ct' für 'tt' ist eine Eigenthümlichkeit der Zeit, und 'ch' für 'c' bei den Florentinern das Hergebrachte, die heute noch statt 'poco' 'pocho' aussprechen.

Doch sei dies hiermit abgethan. Es würde vielleicht passend erscheinen, dafs ich eine Liste der Auslassungen beifügte, auch alle die Stellen angäbe, wo die Lesung der florentiner Copie nicht mit der des Herrn Dr. Wirz und der meinigen übereinstimmt; so einfach aber liefs sich dies nicht thun, und mit den nöthigen Erläuterungen würde zuviel Raum dadurch fortgenommen werden. Nehmen wir die Orthographie wie sie gegeben wird. Zwei andere Fragen bedürfen noch der Beantwortung. Nach welchen Grundsätzen bei der Anordnung der Gedichte verfahren worden sei, und welche Entscheidung der Herausgeber da getroffen wo verschiedene Fassungen der Gedichte vorlagen deren zu bedeutende Abweichun-

gen von einander eine Unterordnung des einen Textes unter den andern nicht zulässig erscheinen ließen. Hierüber zuerst.

Die Wahl war da leicht, wo Autographa bloßen Abschriften gegenüberstanden. Erschwert wurde sie, wenn Michelangelo selbst zu verschiedenen Zeiten verschiedene Fassungen vorgezogen zu haben schien. Noch schwieriger aber wurde die Behandlung, wo eine ganze Anzahl von Redactionen vorlag, die, untereinander im Zusammenhang, in ihrem Verhältnisse, die frühere zur folgenden, erkannt werden mußten. Alles konnte und durfte nicht zum Druck gebracht werden. Der Herausgeber hat sich große Mühe gegeben hier das Richtige zu treffen. Leider aber ist auch diese Mühe oft eine vergebliche gewesen.

Es wurde bereits bemerkt, wie wenig man darüber erfährt, was interlinearer späterer Zusatz, was originale Niederschrift sei. Soll nun gar was sich an solchen Zusätzen auf verschiedenen Blättern findet alles in einem einzigen Variantenverzeichniß abgethan werden, so entsteht eine Aufhäufung von Angaben, aus der oft kein Herausfinden ist. Ich wähle um dies an einer Probe zu zeigen, das in der vorigen Nummer mitgetheilte Sonett 'Giunto è già'l corso della vita mia', dessen Entstehung wir im Vatikanischen Codex von den vielleicht allerersten Anfängen an bis zur Vollendung verfolgen können. Ich bezeichne die verschiedenen Redactionen, wie sie meiner Ansicht nach zu ordnen sind, mit A — F und gebe, wie oben, die Numerirung des Vatikanischen Codex *).

[redacted]

Gli amorosi pensier che fur già lieti,
Dall' una all' altra morte è lor cammino:
L'una è a lor certa, e l'altra gli minaccia.
Non pinger nè sculpir è che più quieti
L'anima appresso a quel amor divino
Ch' aperse a prender noi in croce le braccia.

B. LXXVII, 1.

Das ganze Sonett mit folgenden Varianten:

v. 7. Conosco or ben quant'era d'error carca,
E quel ch'a mal suo grado ogni uom desia.
Gli afflitti mie pensier, già vani e lieti
v. 12. Nè pinger nè sculpir è più che quieti.

Auf demselben Blatte in zerstreuten Linien:

v. 2. Con tempestoso mar per fragil barca
v. 10. Si com' or tristi a duo morte vicino,
L'una m'è certa, e l'altra mi minaccia.

C. LXXV, 1.

Eine Aenderung der sechs letzten Verse auf einem Blatte allein.

v. 9. Wie bei A.
v. 10. Che son' or fatti a duo morte vicini,
Se l'una è certa, e l'altra mi minaccia
v. 12. Wie bei B.
v. 13. L'anima volta a quell' amor divino
Ch'aperse a prender noi in croce le braccia

Auf demselben Blatte als einzelne Versuche:

v. 10. Che fieno or s'a duo morte m'avvicino
So'l d'una certa e l'altra

D. XCVIII, 1.

Versuch der Umbildung von v. 9—11 auf einem andern Blatte.

Che fie de' mie pensier già vani e lieti
S'all' una e l'altra morte m'avvicino:
L'una è certa, e l'altra mi minaccia.

Dazu v. 12 wie auf B. Ueber v. 11, als interlinearer Zusatz: so, l'una è certa

E. XXIII.

In prachtvoller, gleichmäfsiger, grofser Schrift diejenige Redaction welche ich im vorigen Hefte gegeben, nur dafs v. 6 'si' stand, und 'mi' über die Zeile geschrieben ist.

F. XXIV.

Michelangelo scheint E, das er zuerst offenbar als Abschluſs betrachtet hat, später noch einmal umgearbeitet zu haben. Er kehrt hier sogar zu alten frühaufgegebenen Varianten zurück.

v. 1 — 5. Wie bei A.
v. 6. Ch'ebbe l'arte per idolo e monarca
v. 7. Wie bei B.
v. 8. E quel ch'ogn'uom contra'l suo ben desia.
I pensier mie già de' mie danni lieti
v. 10 — 13. Wie bei E.
v. 14. Ch'aperse in croce a prender noi le braccia.

Was beginnt nun der Herausgeber mit diesem Material? In No. 10 der vorn genannten Codices findet sich eine mit dem Drucke des Sonettes in Vasari's Lebensbeschreibung übereinstimmende Redaction, diese wird als bester Text abgedruckt. Daſs sie mit E beinahe stimmt (v. 8. 'ognun'; v. 9 fehlt 'mie'; v. 11 'So' statt 'So'l'.) ist rein zufälliges Verdienst. Gewählt wurde sie 'weil anzunehmen sei daſs Michelangelo Vasari die richtigste Redaction gesandt'. Dieser Schluſs hätte als eine Art Trost zulässig sein dürfen, wenn das Sonett eben nur durch Vasari auf uns gekommen wäre. Aber Michelangelo's Autograph reinster Art liegt daneben vor, und ihm muſste der Vorzug gegeben werden.

Alles Uebrige, d. h. Veränderungen zwischen den Zeilen, Veränderungen für sich bestehender abweichender Redactionen, Versuche

[redacted]

Ich breche ab. Welchem praktischen Zwecke der Herausgeber dabei zu genügen dachte, ist kaum zu errathen. Dazu ist das Verzeichniſs nicht einmal vollständig. Die mit S und M bezeichneten Lesarten finden sich auch im Cod. Vat. Ausgelassen sind: Ch'aperse in croce a prender noi in braccia; Conosco or ben com' era d'error carca; E quel ch'ogn' uom contr'al suo ben desia. Anderes ist falsch gelesen. Man betrachtet die Arbeit mit Erstaunen und Bedauern. Bei ganz gleichem Raumverbrauche wäre eine ausreichende Darstellung des Entstehungsganges der Dichtung, wie sie oben gegeben ward, möglich gewesen.

Doch sei ausgesprochen, daſs bei andern Stücken wieder die Blätter des Codex unterschieden, und sogar der Versuch gemacht worden ist die Genesis anzudeuten. Zur Klarheit bringt uns der Herausgeber jedoch nie. Die Ungleichmäſsigkeit des Verfahrens läſst ein Gefühl von Unsicherheit entstehen, das schlieſslich überall Zweifel erregt. Um zu zeigen was ich hier Ungleichmäſsigkeit nenne, sei es gestattet ein letztes Beispiel anzubringen.

Das Sonett 'Carico d'anni' findet sich folgendergestalt im Cod. Vat. LXIX, I.

Carico d'anni, e di peccati pieno,
E col trist' uso radicato e forte,
Vicin mi veggio all' una e l'altra morte,
E parte'l cor nutrisco di veleno.
Ne proprie forze ho ch'al bisogno sieno (5)
Per cangiar vita, amor, costume, e sorte,
Senza le tuo' divine e chiare scorte
Più che da noi per noi qui guida e freno.
Dogni fallace corso guida e freno. (8a)
Signor mie caro, non basta che m'invogli
Ch'aspiri al ciel, sol perchè l'alma sia (10)
Non, come prima, di nulla creata.
Anzi che del mortal la privi e spogli
Prego m'ammezzi l'alta e arta via,
E fie più chiara e certa la tornata.
Non basta, signor mio, che tu m'invogli (9a)
Di ritornar la dove l'alma sia (10a)
Di render l'alma la dove la sia (10b)
E fiemi assai pur certa la tornata (14a)
E fie più certa a te tornar beata. (14b)

Nur diese einzige Niederschrift des Gedichtes ist vorhanden. Der Herausgeber setzt v. 8^a unter die Varianten; ebendahin aber auch v. 9 u. 10, wofür er v. 9^a u. 10^a eintreten läſst; v. 11—14 bleiben dann wieder, und v. 10^b—14^b werden als Varianten gegeben.

Es ist auf diese Weise, aus allerdings ächten Elementen, eine Composition geschaffen, die durchaus als neu und modern bezeichnet werden kann. Jedenfalls muſste der Leser doch erfahren was im Originale vorlag. —

Ich kann mich was die Anordnung der Gedichte anlangt, kürzer fassen. Der Herausgeber hat sie in Epigramme und Epitaphien, Madrigale, Sonette, Fragmente von Sonetten und Madrigalen, Capitoli, Stanzen und Canzonen abgetheilt. Innerhalb jeder Abtheilung ist nach Gefühl d. h. ohne Auskunft, warum, das zusammengehörig erscheinende zusammengebracht worden. Ich habe nichts gegen 'innere Gründe', nur dürfen sie erst dann eintreten wenn alle anderen den Dienst versagen. Hier aber waren sie nicht an rechter Stelle.

Eine Reihe der vorn angeführten Codices geben eine sehr bedeutende Anzahl der Gedichte in fest wiederkehrender Anordnung. Vermuthe ich recht, so gingen diese Abschriften von Michelangelo selbst aus, der sie corrigirte und verschenkte. Entstanden mögen sie sein um 1550. Vielleicht hatte Condivi, wo er von einer Veröffentlichung der Gedichte seines Meisters spricht, diese Folge im Sinn.

Sie konnte und muſste der Ausgabe zu Grunde gelegt werden.

sein kann, war auch ihre Mittheilung immerhin Pflicht und Schuldigkeit. Nur noch einige Worte über das Sonett 'Giunto', dessen Inhalt einen Nachtrag zu dem in der vorigen Nummer gesagten erfordert.

Ich fand in dem, 1864 in 2 Quartbänden erschienenen 'TUSCAN SCULPTORS by Charles C. Perkins' (einem Werke von dem auf den nächsten Seiten noch die Rede sein wird), die Auffassung, als sei dieses Sonett dicht vor Michelangelo's Tode geschrieben, und enthalte gleichsam einen Widerruf aller früheren Lebensthätigkeit. Möglich, dafs Perkins, dem eine sporadische Benutzung der einschlägigen Litteratur wohl zu Statten kam, durch meinen Essay über Raphael und Michelangelo, der aus früherer, noch sehr unvollkommener Bekanntschaft mit Michelangelo hervorging und Aehnliches aufstellt, zu dieser Ansicht kam. Dem entgegenzutreten schrieb ich den kurzen Artikel. Ich hätte in demselben anführen können dafs das Gedicht bereits 1554 erwähnt wurde, mithin wenigstens 10 Jahre vor Michelangelo's Tode gedichtet worden sei. Nun aber druckt es der florentiner Herausgeber mit der Ueberschrift A GIORGIO VASARI ab, und dies giebt Anlafs noch Einiges darüber hier nachzutragen.

Dafs das Gedicht Vasari zugesandt worden sei von Michelangelo, wird niemand bestreiten wollen; dafs Michelangelo aber das Gedicht für Vasari gedichtet habe, ist kaum glaublich. Schon den vielen früh beginnenden Versuchen sieht man an, wie es langsam zur Vollendung sich bildete, nur um seiner selbst willen aus Michelangelo's Seele sich loswindend, angeregt durch die traurige Stimmung in die ihn die Ereignisse von 1554 versetzten. Der letzte Versuch, Florenz die Freiheit wiederzugeben, war gescheitert. Kaum eine andere Ursache ist denkbar, aus der Michelangelo sich damals so vernichtet gefühlt. Sein ganzes Leben schien ihm verfehlt, die Zukunft elend. Nicht blofs dies eine, sondern mehrere, wohl herauszuerkennende, gleiche Gedanken aussprechende Gedichte schrieb er so nieder, um sich in der Stille zu beschwichtigen. 'Gli amorosi pensier' lesen wir in dem Sonette: schon früher hatte er Florenz oft als seine Geliebte besungen (wie er die Kirche von San Miniato seine Braut nannte), auf Florenz bezog sich, dafs er diese liebenden Gedanken jetzt 'già vani e lieti', oder in jener andern Fassung: 'già dei mie danni lieti' nennt: ehmals immer noch hoffend, mochte auch alles verloren scheinen immer noch frischauf — bisjetzt, wo alles verloren ist!

Jetzt erst bricht die Hoffnung wirklich zusammen; Malen und Bilden, das ihn sonst durch alle Trübsal mit hülfreicher Götterhand hindurchgeleitet, giebt die Kraft nicht mehr, aufrecht zu stehn. Der Gedanke an den allein der am Kreuze starb, verleiht Tröstung. Und Angesichts dieses Jammers in ihm und um ihn her wird Michelangelo von Cosmo nach Florenz berufen. Mit der ihm eignen Doppelsinnigkeit schreibt er ausweichend zurück, und sendet Vasari zugleich von jenen Sonetten für den Herzog, die, wenn sie recht verstanden wurden, keine Entschuldigung sondern die bitterste Anklage enthielten. Allein weder diese andern, noch das Sonett 'Giunto' speciell dürfen als an Vasari gedichtet angesehn werden, und die Ueberschrift des Herausgebers erscheint mir ungerechtfertigt.

Viel verdienstlicher wäre gewesen, wenn er jene übrigen Gedichte im Auge gehabt und sie zusammengestellt hätte. Dies ist nicht geschehn. Möge das einstweilen auf sich beruhen, es findet sich wohl Gelegenheit noch darüber zu reden. Nur ein einziges sei hier angeführt.

Auf derselben Seite auf der sich im Codex Vaticanus die mit C bezeichnete Aenderung der letzten Terzinen findet, steht der Anfang eines Sonettes das unvollendet geblieben ist.

Arder sole', nel freddo raggiò il fuoco,
Or m'è l'ardente fuoco un freddo raggio,
Disciolto, Amor, quello insolubil laccio,

[redacted]

Die florent. Ausgabe hat diese Verse ohne weitere Andeutung unter die Sonetti imperfetti gesetzt. Inhaltslos beinahe sobald die nähere Zeitangabe fehlt, gewinnen sie an ihrer Stelle schwerwiegende Bedeutung. Schärfer sagen sie einen Theil dessen was das Sonett 'Giunto' verhüllt giebt. Welche erste Liebe könnte es anders sein, deren Verlust Michelangelo in dem so bezeichnenden Jahre 1554 beklagt, als seine Vaterstadt? Nirgends wird dies Gefühl mit jammervollerem Accente ausgesprochen. Immer, läſst er uns in diesen Versen wissen, hat Florenz ihm schlecht gelohnt; oft nahe daran alle Hoffnung aufzugeben, hielt er dennoch stets wieder fest, und die Kälte die ihm entgegenflog, vermehrte nur seine Gluth. Jetzt aber, wo man die Gluth selber ihm darzubieten scheint (Cosimo's glänzende Anerbietungen) ist sie ihm ein kalter Glanz: un freddo raggio, und die frühere Liebe nur eine Qual der Erinnerung für seine müde Seele.

Zu bitter waren diese Gefühle vielleicht, als daſs er an einem Gedichte das sie so wenig verbarg, weiter hätte dichten können. Schon seiner Familie wegen, die in Florenz lebte, durfte er nicht zu deutlich werden. Deshalb auch sein Brief an Vasari so doppelsinnig abgefaſst. Michelangelo scheint sogar auszusprechen, daſs er gern nach Florenz zurückkehren würde — warum aber, wenn wir näher zusehen? Um seine Gebeine neben die seines Vaters zu betten. Um zu sterben.

Zu dem Aufsatze über Foggia, im März-Hefte, ist einiges nachzutragen.

Ich hatte gesagt, Vasari nenne für das luccheser Basrelief die Jahreszahl 1233 nicht. Dies ist falsch, er nennt sie. Allein nicht an der von Schnaase citirten Stelle (I, 263) sondern im Proemio delle vite, cap. xv. Was ich übrigens in Betreff derselben aufgestellt, erleidet durch diesen Irrthum keine Veränderung.

Ferner, Vasari gebraucht nicht von dem Schlosse Friedrich des Zweiten zu Capua den Ausdruck 'fini'. Nur bei Castello di Capoano und Castello dell' Ovo zu Neapel wendet er ihn an, für die an-

dern Bauten Fuccio's setzt er 'fondò'. Die ganze Stelle lautet (I, 261): 'Dopo ritornato Niccola in Toscana, trovò che Fuccio s'era 'partito di Firenze, ed andato, in que' giorni che da Onorio fu coro-'nato Federigo imperatore, a Roma, e di Roma con Federigo a Na-'poli, dove finì il castel di Capoana, oggi detta la Vicaria, dove sono 'tutti i tribunali di quel regno; e così Castel dell' Uovo: e dove 'fondò similmente le torri, fece le porte sopra il fiume del Volturno 'alla città di Capua, un barco cinto di mura per l'uccellagioni presso 'a Gravina, e a Melfi un altro per le caccie di verno; oltre a molte 'altre cose che per brevità non si raccontano.' (Zu deutsch: Als Niccolo in der Folge nach Toskana zurückkehrte, fand er daſs Fuccio von Florenz fortgezogen war, und sich, es wurde zu jener Zeit in Rom Kaiser Friedrich von Honorius gekrönt, nach Rom begeben hatte, von wo er dem Kaiser nach Neapel folgte. Daselbst beendigte er das capuanische Castell (heute la Vicaria genannt, wo sich alle Gerichtshöfe des Königreiches befinden), und Castell dell' Ovo; ferner legte er dort den Grund zu den 'Thürmen', baute die Thore an der Brücke über den Volturno bei Capua, einen mit Mauern umgebenen Park zur Vögeljagd bei Gravina, einen andern für die Winterjagd zu Melfi, und vieles andere das aufzuzählen hier zu weit führen würde.) — Nun ist das Capuanische Castell ein in Neapel befindliches Schloſs, während das in Capua von Friedrich II. erbaute Castell den Namen 'le Torri' führte. Es bildete einen befestigten Brückenkopf am Volturno. Hätte ich aus dem 'finì' nun folgern wollen, Foggia

[redacted]

mit Friedrich nach Neapel gehn und sprechen an anderer Stelle ähnliches aus (III, 105), ja es muſs sogar (III, 4) Castell dell' Ovo durch Fuccio und Niccolo zusammen vollendet werden. Vasari erzähle das im Leben des Arnolfo.

Ich selbst schenkte diesen Behauptungen Glauben, annehmend Vasari erwähne irgendwoanders als gerade im Leben des Niccolo dessen Thätigkeit in Neapel unter Friedrich II*). Schnaase widersprach nicht. Er läſst zwar (VII, II. 598) Niccolo's Aufenthalt in Neapel im Allgemeinen dahingestellt sein, spricht dann aber wieder von 'römischen Reminiscenzen und Eindrücken'. Vasari aber erzählt mit keinem Worte daſs Niccolo in jüngeren Jahren auch nur nach Rom gekommen sei. Doch ist möglich daſs Schnaase, was er freilich nicht sagt, diese Reise aus inneren Gründen annahm. Wie dem nun sei, jedenfalls haben Schulz und sein Herausgeber im ganzen Vasari keine Stelle für sich, und es bleibt nur anzunehmen übrig, daſs sie das oben mitgetheilte Stück falsch übersetzt und es von candato' an statt auf Fuccio auf Niccolo bezogen haben.

Ich vermuthe jedoch die Sache hängt noch anders zusammen. Zwischen dem Richtig- und Falschverstehen einer Stelle liegt etwas in der Mitte. Dies ist: sie überhaupt nicht vor Augen gehabt und den Resultaten eines Andern Vertrauen geschenkt zu haben. Bekanntlich schlieſst ein solches Anlehnen nicht aus, daſs man, statt diese zweite Hand zu nennen, die Urquelle citire. Es giebt in dieser Weise viele wandernde Citate, die wie, gute Wechsel gleichsam, immer wieder in Zahlung kommen, ohne daſs man nach baarer Deckung verlangte. Es scheint auch diesmal ein solches Geschäft vorzuliegen. Und zwar ist Cicognara der Mann auf den man sich verlassen hat vielleicht. Bei ihm finden wir zuerst die Annahme, aus inneren Gründen, Niccolo müsse früh in Rom gewesen sein, bei ihm die Behauptung, Friedrich der Zweite habe ihn nach seiner Krönung mit nach Neapel genommen. Bei ihm aber noch ein Drittes, das zu merkwürdig ist um nicht hier eine Stelle finden zu müssen, der Beweis nämlich daſs Cicognara selber nicht aus Vasari geschöpft, sondern auch er sich auf Leute verlassen habe, denen nachzugehen der Versuch gemacht werden soll.

Cicognara nämlich ist weit entfernt, sich in Betreff der Reise

*) Ist der letzte Theil der florentin. Ausg. des Vas. welcher einen Index bringen sollte, erschienen?

Niccolo's nach Neapel auf Vasari zu berufen, er citirt vielmehr den Celano (uno degli scrittori che hanno illustrato le cose napoletane senza appunto confondere i tempi ed i nomi, sagt er, — einer jener Schriftsteller welche Neapel verherrlicht haben, ohne Zeitbestimmungen und Namen willkührlich ineinander zu werfen!) und druckt (III., 176.) folgende Stelle aus ihm ab.

'Nell anno poscia 1221 Federigo II della casa di Suevia imperatore e re di Napoli, dopo essere stato coronato in Roma, tornò in regno con Niccolò Pisano famoso architetto di quei tempi, col disegno e direzione di questi finì il castello di Capoano, e fortificò questo [cioè quello dell' Uovo (Zusatz Cicognara's)] con molte torri, delle quali finora appariscono le vestigia. Zu deutsch: 'Im Jahr 1221 kehrte Friedrich II. nach seiner Krönung in das Königreich zurück, mit ihm Niccolo Pisana, ein berühmter Baumeister jener Zeiten, nach dessen Zeichnungen und unter dessen Leitung er das Castell di Capoana beendigte, und mit vielen Thürmen befestigte, deren Spuren noch vorhanden.' Soweit Celano. 'Tutti gli altri scrittori, setzt Cicognara dazu, nulla a ciò contradicono, poichè o tacciono le circostanze, o citano la venuta di un architetto forestiere da Roma con Federico (appunto dopo la sua coronazione).' Zu deutsch: 'Alle die andern Schriftsteller widersprechen dem nicht, indem sie entweder das Nähere unerwähnt lassen, oder nur die Ankunft eines fremden Architekten aus Rom im Gefolge Friedrichs, gleich nach seiner Krönung, melden.'

[redacted]

Wort zu sagen, überflüssig sei. Nur eins wird corrigirt.. Celano der natürlich nicht weiſs daſs das Schloſs am Volturno 'i Torri' hieſs, meint Vasari hätte von einer Befestigung des Castel Capuano in Neapel durch Thürme erzählen wollen. Diese Thürme theilt Cicognara dem Castel dell' Ovo zu.

Indessen es hätte ja möglich sein können daſs Cicognara, obgleich dies bei Jemand der über Niccolo Pisano schreibt ein starkes Stück ist, Vasari ganz vergessen und deshalb nicht bemerkt hätte daſs Celano nichts gethan als dessen Sätze verdorben wiederzugeben. Allein Cicognara kennt Vasari vortrefflich. Pagina 242 desselben Bandes kommt die Rede auf Fuccio, und hier wird die Stelle Vasari's nicht allein citirt, sondern sogar wörtlich abgedruckt. Und zu welchem Zwecke? Um den Beweis zu führen daſs Vasari hier eigentlich Niccolo gemeint und daſs dessen Namen an Stelle Fuccio's zu setzen sei!

Es bedarf hierzu einer doppelten Argumentation, und zwar zuerst muſs plausibel gemacht werden daſs Fuccio niemals gelebt habe.

Fuccio habe niemals existirt, hören wir, weil die von Vasari citirte Inschrift 'Fuccio me fecit' keine Sculptur, sondern gemalt sei, und nicht in so frühe Zeiten zurückreichen könne. Hiergegen ist nichts zu sagen. Zweitens aber, Vasari sage, Fuccio sei 'dopo Arnolfo' der erste Bildhauer Toskana's gewesen. Nun aber sei Arnolfo Niccolo's Schüler, mithin, wenn Fuccio noch auf Arnolfo folgen müsse, zeige sich als unmöglich daſs er Niccolo's Jugend-Concurrent gewesen. Diese Schluſsfolgerung ist hinfällig. Fiel Cicognara nicht auf, daſs bei Vasari Arnolfo, obgleich der Zeit nach der spätere, dennoch vor Niccolo behandelt wird? Man könnte meinen, Arnolfo als Florentiner habe den Vorrang halten sollen vor dem Pisaner. Die Sache liegt anders. In der ersten Bearbeitung des Vasari ist Arnolfo der groſse Urkünstler, der bis auf eine gewisse Zeit Alles gethan hat, während Niccolo als Schüler des Andrea Pisano kaum genannt wird. Dies steckte Vasari im Sinne, obgleich er später Niccolo's Leben dazubrachte. Arnolfo bleibt für ihn der älteste, groſse Künstler. Er behält den ersten Rang nach wie vor. Und deshalb, Fuccio war ein groſser Bildhauer seiner Epoche, ausgenommen Arnolfo, das 'dopo' gebraucht wie 'salvo' oder 'eccetto'. Vasari hatte hier die Chronologie wenig im Auge, für die ihm überhaupt der Sinn fehlt. Ich glaube kaum daſs sich gegen diese Anschauung gegründete Einwürfe erheben

lassen. Drittens, behauptet Cicognara, könne Fuccio deshalb nie existirt haben, weil kein neapolitanischer Autor, noch auch eine Inschrift dort ihn nenne. Dies ist richtig. Niemand nennt Fuccio, und hätten wir ein paar zufällig erhaltene Inschriften weniger, so wäre auch Foggia unbekannt.

Fuccio also ist beseitigt. Wie aber soll nun was Vasari von ihm sagt auf Niccolo übertragen werden? Cicognara sieht zu diesem Behufe die Autoren durch, welche über Neapel geschrieben, und macht drei ausfindig, die in der That Alles was bei Vasari Fuccio zugeschrieben wird, dem Niccolo zutheilen: 'Parrini', 'Celano', 'Sigismondo'. Celano also wieder, durch einige Freunde jedoch verstärkt. Hier nun scheint es, als habe Cicognara diesmal Celano's Worte ganz vergessen und erinnere sich ihrer nur im Allgemeinen. Er umgeht dadurch (wir können ihm jetzt vielleicht die Absicht offen unterlegen) abermals den Vergleich der beiden Stellen, und verstärkt die Fiktion, als sei Celano überhaupt eine Autorität die neben Vasari citirt werden könne, dadurch daſs er auſserdem noch zwei andere illustre Neapolitanische Schriftsteller nennt, natürlich ohne ihre Worte anzuführen. Parrini aber, dessen 'Teatro eroico e politico de' Governi de' Vicerè di Napoli, Nap. 1692—94' ein mehrbändiges Werk worin sich viel Topographisches befindet, hier allein gemeint sein konnte, sagt überhaupt keine Silbe über Niccolo Pisano. Und Sigismondo, 'Descrizione della città di Napoli, 1788—89', giebt mit den Worten 'nel '1221. fu reedificato (das Castel dell' Ovo nämlich) da Federico Se-

[redacted]

8vo., prachtvoll gedruckt, mit Kupfern, wird von den englischen Blättern ersten Ranges aufs höchste gepriesen und als ein Muster gründlicher Forschung hingestellt, dem nichts neueres an die Seite zu stellen sei. Perkins hat seiner Arbeit das Motto vorgesetzt: 'Als ich kan, niet als ich wil' und sich damit in Bescheidenheit als das bezeichnet was er ist, einen eifrigen Kunstfreund. Das Buch ist gefüllt mit den herkömmlichen Citaten aus Vasari, Rumohr etc. Gelesen hat er diese Autoren kaum. Was er über Niccolo Pisano giebt, ist aus Cicognara abgeschrieben. Wie aber! Friedrich den Zweiten läſst er bei seiner Krönungsfahrt Pisa passiren (der Kaiser kam bekanntlich nicht über Pisa) und Niccolo von dort als angestellten Architekten gleich mitnehmen. In Neapel erhält dieser den Auftrag, unverzüglich (immediately) Castel Capuano und Castel dell' Ovo zu bauen, führt dies aus, kehrt dann nach Oberitalien zurück, und so weiter. Perkins unterläſst, Cicognara zu citiren, allein daſs er nicht etwa Vasari auf eigne Faust misverszanden, sondern daſs er ihn an dieser Stelle überhaupt gar nicht benutzt, zeigt er auf's deutlichste. In einer Note nämlich lesen wir 'According to Ricci these castles were finished by an Neapolitan architect, named Puccio. Storia delle Arch. in Italia vol I, p. 593.' Ich habe Ricci nicht nachgesehn, ob die Verdrehung von Fuccio in Puccio sein oder Perkins' Irrthum war, allein das Citat zeigt, wie unbekannt Perkins mit Vasari ist, er hätte hier sonst auf ihn verweisen müssen. — Nebenbei bemerkt: die von Perkins in sehr reinlichem Stiche (Radirung) gegebene Kanzel von Pisa ist verzeichnet und ganz unbrauchbar. —

Noch einige Worte über das Portrait Friedrich des Zweiten. Raumer sagt in seinen Hohenstaufen, die nach dem Abgusse des verloren gegangenen Kopfes der Capuaner Statue geschnittene Gemme stimme mit den Augustalen überein. Huillard-Bréholles giebt auf dem Titel seines Werkes einen Umriſs nach dieser Gemme. Hier aber ist die Verschiedenheit des Kopfes mit dem der Augustalen eine vollständige. Vielleicht hatte die Statue früher schon die Nase verloren und eine neue erhalten, die dann auf den Abguſs überging. Schlagend dagegen ist die Aehnlichkeit zwischen den Augustalen der Berliner Sammlung und dem vom Duc de Luynes mitgetheilten Stiche des Medaillons an der Porta Santa von Andria, welches, einer jetzt verlorenen Inschrift zufolge, zwischen 1253 — 1265 entstanden sei. Schulz hält diese Arbeit für ein Werk der Renaissance. Die Frage

bleibt hier wieder offen bis Abgüsse oder Photographien vorliegen. Das Medaillon an der Porta Santa könnte allerdings in späteren Jahrhunderten nach den Augustalen oder nach der noch unverstümmelten Statue von Capua gearbeitet sein. —

Endlich, eine Conjektur die Säule von Gaeta betreffend. Sollte dieser, auf einem von Löwen getragenen Postament ruhende Pfeiler, an allen vier Seiten mit übereinanderliegenden Basreliefcompositionen bekleidet, einem Gelübde des Kaisers seine Entstehung verdanken? Man weiſs, wie Friedrich blutjung von Sicilien aufbrach um Deutschland zu erreichen und dort als Kaiser aufzutreten. Von Palermo gelangt er zunächst nach Gaeta, wo er drei Wochen liegen bleibt ehe er nach Genua weitergeht. Warum er solange in Gaeta verweilte, ist unbekannt. Jedenfalls muſsten damals seine Gedanken ununterbrochen die bevorstehende, so höchst bedenkliche und zweifelhafte Expedition erwägen; sollte er für den Fall daſs Alles einen glücklichen Ausgang nähme, (er war zu jener Zeit noch durchaus kirchlich, vielleicht sogar christlich gesinnt) eine Art Denkstein gelobt, oder auch, ohne ein solches Gelübde, später, im Andenken an jene erwartungsvollen Tage, die Säule als Erinnerungszeichen haben errichten lassen? Ich erlaube mir nur deshalb dies auszusprechen, weil vielleicht die mir nicht im ganzen Umfange bekannten Chronisten jener Zeit diese oder jene darauf abzielende Anspielung enthalten könnten, welche man, ohne Anhalt für ihre Bedeutung, bisher nicht zu deuten vermochte und überschlug.

Osterleuchtern vor sich hatte, kann unmöglich den Abschlufs nach oben, so wie er heute erscheint, für genügend angesehen haben. Entweder in die Breite gehend oder sich zuspitzend mufs ein letztes krönendes Glied dagewesen sein. Vielleicht dafs mit ihm zugleich die Inschrift verloren ging. Auf einem Palermitaner Osterleuchter sehen wir als Abschlufs eine Gruppe von drei weiblichen Figuren, die stehend und die Hände hoch über sich streckend einer breiten Schaale als Fufsgestell dienen. Vielleicht könnte ein Adler angebracht gewesen sein, den so Vieles trägt was von Friedrich II. herrührt. Dafs dieser dann unter den Anjou's nicht an seiner Stelle gelassen wurde, ist sehr erklärlich, während der Pfeiler, mit christlichen Darstellungen und ohne den Adler keine Erinnerung mehr an die gestürzte Dynastie, von dem frommen königlichen Henker unangetastet gelassen blieb.

Unter dem Titel: FACSIMILES OF ORIGINAL STUDIES BY RAFFAELE, IN THE UNIVERSITY GALLERIES, OXFORD ETCHED BY IOSEPH FISHER. LONDON. BELL AND DALDY. 1865. ist eine Reihe verkleinerter Handzeichnungen nach Raphael erschienen, im Ganzen 100 Platten. Zwar sind die Stiche ungleich und oft sehr wenig geeignet den Eindruck der Originale wiederzugeben, allein das Buch bildet wie es ist ein unentbehrliches Hülfsmittel für die welche sich mit Raphael beschäftigen und nicht die Photographien besitzen, die soviel ich weifs, von all diesen Blättern gleichfalls herausgegeben worden sind (oder werden sollen), und die natürlich bei weitem vorzuziehn, jedoch auchbei weitem theurer sind.

Vorausgeschickt ist eine Einleitung, worin das Schicksal der Originalblätter kurz besprochen wird, sodann ein Register, welches die einzelnen Platten erklärt, ihre Gröfse, Art der Ausführung und ihre Herkunft genauer angiebt.

Zu bemerken ist, dafs das diesem Register zu Anfang vorgesetzte autographische Facsimile: 'Rafaello Sanzie' Raphaels Handschrift nicht ist. Wahrscheinlich fand sich der Name auf einem der Studienblätter,

auf das sie der Besitzer zur Bezeichnung des Meisters aufgeschrieben; der Irrthum, sie für die Handschrift des Meisters selbst zu halten, ist verzeihlich, da Raphaels Handschriften äufserst selten sind. Mir ist keine einzige bekannt wo er seinen Namen mit einem F oder FF geschrieben, immer las ich bisjetzt PH. Auch der Zusatz 'Sancie' dürfte kaum nachzuweisen sein. Auf den in Major Kühlens Besitz befindlichen Blättern finden wir: 'raphaello' 'raphaello santi' 'raphaello di giovanni santi' 'raphaello durbino' 'raphaello santi durbino'. Der erste Brief an Simone Ciarla ist unterzeichnet: 'Raphaello', das in Paris befindliche an einen Unbekannten gerichtete Billet in derselben Weise; die Briefe an Francesco Francia, und der zweite an Simone Ciarla haben allerdings 'Rafaelle Sanzio' und 'Rafael', allein beide sind nicht mehr im Original erhalten, und es ist ohne Zweifel bei der Abschrift die Umänderung der Orthographie eingetreten. —

Neben Raphaels Studien hat derselbe Herausgeber eine Anzahl Blätter von der Hand Michelangelo's in gleichem Formate edirt. Diese jedoch sind unbrauchbar, da Michelangelo's Zeichnungen sich nicht in dieser Weise verkleinern lassen.

Das erstere Buch kostet 12, das zweite 7 Thaler.

Ein sehr schönes Unternehmen würde ein in ähnlicher Weise unternommene katalogartige Herausgabe der Stiche Marc-Antons sein. Man könnte diese photolithographisch verkleinert nachbilden und so zu einem verhältnifsmäfsig sehr billigen Preise ein Buch liefern, dessen bedeutender Werth, sobald es einmal vorhanden ist, sogleich anerkannt

[redacted]

notizie estratte da diverse carte e libri. Miscellanea I. cap. 2 Varia Documenta circa arcam S. Patris Domenici. 'Sciendum tum 'est, quod imago Sancti Proculi et tota imago illius angeli qui genua 'flectit et est posta sopra il Parapeto che fe Alfonso scultore*), gli 'è verso la finestra: queste tre immagini ha fatto quidam juvenis 'florentinus, nomine Michael Angelus, immediate post mortem D. 'Magistro Nicolai**)'. In altro luogo: 'Dopo la sua morte (di Nic'colo scil.) essendo Michelangelo Buonarroti fiorentino a Bologna li 'fecero fare gli assanti †) S. Procolo, un angelo, quello che è verso 'la finestra, et una gran parte del S. Petronio.'

In un libro ove sono registrate le spese giornaliere fatte per l'arca di San Domenico, si legge: 'Nel 1482, la vigilia del P. S. 'Domenico, il povero sventurato fra Pellegrino converso arctista, ho 'sotto arctista, roppe la statua di S. Procolo, la gettò a terra in più 'di cinquanta pezzi. Jo ne ho mai avuto in ottanta anni il più in'tenso dolore al croce di questo; mi credeva certo di morire. Ven'nero i padri tutti a confortarmi, et molti maestri periti nel arte, 'e così la portarono via, e fu acconcia alla foggia al presente si 'vede. Acconcia che fu, diedi a Maestro Vincentio ††) scultore dieci 'lire, meritava dieci ducati.'

Diesen Notizen zufolge hätte Michelangelo also auch den S. Procolo gearbeitet, wovon Condivi nichts sagt. Ich war nicht in Bologna; ein dort sehr bekannter Kunstfreund giebt jedoch seine Meinung dahin ab, dafs Michelangelo's Urheberschaft bei dieser Arbeit unmöglich sei. Selbst den S. Petronio will er nicht anerkennen. Hier aber lag der Fall wahrscheinlich so, dafs von Michelangelo nur fertig gemacht wurde was von seinem Vorgänger bereits zu weit gebracht worden war um sich ändern zu lassen.

Wie schön aber ist der Engel. Welche sich bis ins Kleinste erstreckende Naturbeobachtung, verbunden mit idealer Gestaltung des gesammten Anblicks zu einem Werke das von gemeiner Nachahmung frei blieb. Dieser Engel und der im Kensington Museum befindliche Amor, der in verschiedenen deutschen Museen (dem Berliner **nicht**) im Abgufs, in Robinson's prachtvollem photographischen

---

*) Alfonso Lombardo. **) Niccolo dell' Arca oder di Schiavonia

†) Soprastanti?

††) Ein mir unbekannter Bildhauer; wohl kein bedeutender.

Werke (dies besitzt die Berliner königl. Bibliothek) dagegen in zwei prachtvollen Ansichten zu sehen ist, sind zwei der wichtigsten Zeugnisse für die ersten Ausgänge Michelangelo's. Er erscheint so selbständig hier, im Vergleich zu den übrigen Künstlern seiner Zeit so rein auf die Natur basirt wie Giotto etwa Duccio gegenüber. Es ist zu wichtig, immer wieder gerade darauf hinzuweisen, da die öffentliche Meinung in Betreff Michelangelo's gar nicht davon abzubringen ist, die Werke seiner späten florentiner Nachahmer für die Blüthe seiner eignen Thätigkeit anzusehn.

In Vasari's Leben des Andrea Verrocchio lesen wir (V. 147) folgendes:

Die Venezianer gingen jener Zeit damit um, das Verdienst Bartolommeo's von Bergamo, dessen Tapferkeit sie viele Siege verdankten, auf ehrenvolle Weise anzuerkennen. Andrea's Ruf war bis nach Venedig gedrungen: man liefs ihn kommen und gab ihm den Auftrag, eine Reiterstatue des Feldherrn in Bronze auszuführen, die auf der Piazza San Giovanni e Paolo aufgestellt werden sollte. Andrea hatte bereits begonnen das fertige Modell für den Gufs her-

[redacted]

Diese Antwort misfiel den Herren in Venedig nicht. Sie riefen ihn mit doppeltem Gehalte zurück, worauf er sein Modell wiederherstellte und den Gufs begann. Vollenden konnte er ihn jedoch nicht, da er sich bei der Arbeit erkältete und nach kurzer Krankheit mit Tode abging. Und nicht nur dieses Werk das bis auf einen kleinen Theil der Ciselirung fertig war und in der Folge am bestimmten Platze aufgestellt wurde, sondern noch ein anderes blieb unvollendet, das Grabmal des Cardinals Forteguerra, das er für Pistoja in Arbeit hatte. —

Vasari hat offenbar die Absicht gehabt, das in Venedig stehende, als eine aufserordentliche Leistung berühmte Reiterstandbild des Bartolommeo Colleoni für ein Erzeugnifs florentinischer Kunst anzugeben. Und ist ihm dies insoweit auch geglückt, als trotz allem Widerspruche dieser Gufs heute für ein Werk Verrocchio's gilt. In Crowe und Cavalcaselle's History of painting in Italy wird es einfach Verrocchio zugetheilt.

Was Vasari entgegensteht findet sich am bequemsten in den Noten zu Vasari und in Cicogna's Iscrizioni Venete ausgesprochen, welche in jenen Noten nicht ganz so ausführlich benutzt worden sind als nöthig wäre. Ich führe deshalb hier nur in Kürze an, dafs Verrocchio's Testament schon verräth, es sei bei des Meisters Tode die Arbeit noch stark im Rückstande gewesen. Lorenzo da Credi, wünschte dieser, sollte sie übernehmen. Statt seiner Bitte zu willfahren, berief der Senat von Venedig jedoch den eines Vergehens wegen im Exil zu Ferrara lebenden venetianischen Bildhauer Leopardi straffrei zurück und übertrug ihm die Arbeit. Am Bauche des Pferdes findet sich demgemäfs die Inschrift: ALEXANDER LEOPARDVS V. F. OPVS. Um in der Folge darauf bestehen zu dürfen, Leopardi habe wenigstens Verrocchio's Modell beibehalten, hat man F. für FVDIT, statt FECIT erklären wollen. Nur das Postament sei von Leopardi's Erfindung. Cicogna scheint zwar der Meinung, Leopardi habe das Ganze gemacht, und überhaupt in Venedig möchte man diese Ansicht gern zu allgemeiner Geltung bringen, allein es ist nicht gelungen, und da, eben weil die Frage so interessent war, alles durchsucht worden ist um neue Dokumente zu schaffen, so schien es dafs die Controverse erschöpft sei und sich einstweilen nicht weiter thun lasse um den wahren Verhalt der Sache aufzuklären.

Zufällig entdecke ich an ganz entlegener Stelle einen Beitrag zu

Vermehrung des Materials für diese Frage, durch den sie, wenn auch nicht gelöst, so doch ihrer Lösung nähergebracht wird,

Wir besitzen in dem vom Stuttgarter litterarischen Verein herausgegebenen ,Evagatorium Fratris Felicis Fabri' den Bericht über eine Pilgerfahrt nach Palästina, die ein Ulmer Geistlicher in Begleitung mehrerer adliger Herren im Jahre 1483 unternahm und glücklich durchführte. Tagebuchartig sind von ihm alle Vorfälle dieses Zuges aufgezeichnet worden, vom ersten Schritte fort bis zum letzten wieder nach Ulm hinein, und so finden wir gelegentlich des Aufenthaltes des Gesellschaft in Venedig folgende Mittheilung, die ich aus dem, wenn auch erbärmlichen, so doch liebenswürdig natürlichen Klosterlatein Fabri's verdeutscht mittheile:

Am dritten Mai, auf den das Fest der Auffindung des heiligen Kreutzes fällt, fuhren wir zu Wasser nach der Kirche Sta. Croce, hörten dort die Messe, sahen den Leichnam des heiligen Athanasius der dort begraben liegt, küfsten ihn und berührten ihn mit den zu diesem Zwecke mitgebrachten Kleinodien. Darauf kehrten wir in unsere Herberge zurück Nach Tische ging es in das grofse Kloster der Frati minori, und betrachteten wir die mit besonderer Pracht ausgestatteten Oertlichkeiten. In einer der Capellen der Kirche stand ein Pferd das mit wunderbarer Kunst gearbeitet war. Die Venezianer nämlich hatten die Absicht, einen ihrer Capitani der sich durch Tapferkeit um die Republik verdient gemacht, nach heidnischer Art und Weise dadurch eine Ehre anzuthun, dafs sie ihm auf

[redacted]

den es brennen liefs, so dafs es von rother Farbe erschien. Der dritte formte sein Pferd aus weifsem Wachse, ein Stück von grofser Schönheit. Dieses denn wählten die Venezianer als das beste und erkannten seinem Meister die Belohnung zu. Wie es aber mit dem Gusse steht, hörten wir nicht. Vielleicht bleibt die Sache ganz liegen.

Nachdem wir das Kloster betrachtet, gingen wir wieder in unsere Herberge. — Soweit Fabri.

Nun fällt der Beschlufs des Senates, die Statue errichten zu wollen, in das Jahr 1479. 1483 besuchte Fabri Venedig. In demselben Jahre war Verrochio in Florenz beschäftigt den San Tommaso für Orsanmichele zu giefsen (Vas. V, 156). Es mufste mithin die Katastrophe damals schon vorgefallen sein, und darauf deuten auch die Worte: Quid autem de equo fundendo aere fiet, non audivi: forte etiam dimittent. Man sieht dafs Fabri von etwas hatte erzählen hören das er nicht verstand oder das ihn nicht interessirte, ihm jedoch immerhin wichtig genug schien um es im Ganzen nicht unerwähnt zu lassen. Dennoch, meine ich, wenn er die Geschichte mit dem abgeschnittenen Kopfe und Beinen gehört, er würde nicht versäumt haben sie mitzutheilen.

Combinire ich Fabri's und Vasari's Erzählungen, so stellt sich die Sache folgendermafsen dar.

Man beschliefst in Venedig die Aufstellung der Statue. Vellano aus Padua, ein berühmter Schüler Donatello's, Leopardi, ein nicht minder bedeutender Bildhauer, und Verrocchio stellen sich zur Concurrenz ein. Verrocchio, dem das Modell in weifsem Wachse zuzuschreiben sein dürfte, trägt den Preis davon. Nun aber wird für Vellano intriguirt und ihm schliefslich ein Theil des Auftrages erwirkt. worauf Verrocchio Venedig verläfst und die Sache liegen bleibt. Man verhandelt darauf von neuem mit ihm, er kehrt zurück, nimmt die Arbeit wieder auf und stirbt 1488 ohne sie vollendet zu haben.

Aus einem Passus seines Testamentes, in welchem Verrocchio den Dogen ersucht die Vollendung der Arbeit seinem zum Erben eingesetzten Schüler Lorenzo da Credi aufzutragen, hat Gaye die Vermuthung geschöpft, der Gufs sei bei Verrochio's Tode noch nicht begonnen gewesen. Die Stelle lautet: Etiam relinquo opus equi per me principiati ad ipsum perficiendum, si placuerit illmo. Duci Do. Venetiarum. Ducale dominium humiliter supplico ut dignetur per-

mittere dictum Laurentium perficere dictum opus, quia est suffitiens ad perficiendum. 'Principiare' ist so viel als 'beginnen', und eine bestimmte Stufe der Vollendung damit keineswegs angegeben. Im Gegentheil aus 'suffitiens ad perficiendum' könnte man sogar entnehmen, es habe sich nur noch um eine geringe, mehr oberflächliche Arbeit gehandelt. Hieraus also zu schliefsen dafs Vasari unrichtig erzählt, geht nicht wohl an. Allein es ergeben sich andere Umstände die dies vermuthen lassen.

Erstens: mag man F mit FVDIT oder FECIT erklären, in beiden Fällen deutet es an dafs der Gufs noch bevorstand als Leopardi zur Ausführung der Arbeit berufen wurde.

Zweitens: stand Verrocchio's Werk nur erst im Modelle da, so war auch Leopardi's Modell noch vorhanden, und es ist anzunehmen, die in der an Leopardi gerichteten Aufforderung, die Arbeit zu übernehmen, gebrauchten Worte 'statuam jam cum multa laude coeptam' bezögen sich eher auf sein eigenes Werk als das Verrocchio's.

Drittens: bestand man aber darauf, dafs dessen Modell dennoch gewählt werde, dann war unumgänglich, auch seinen Namen in der Inschrift zu nennen.

Und endlich: der Anblick des Pferdes, dessen lebhafte Bewegung heute jedem auffällt, stimmt zu dem Ausdruck Fabris's, es sei 'ita vivax' gewesen dafs er es fast für lebendig gehalten.

Verrocchio war Ende 1487 in Florenz. Möglich dafs er erst [redacted]

ut tali modo possit perficere equum et statuam ill. Bartholomei de Collionibus jam cum multa laude coeptam cet.

Der Brief an den Herzog von Urbino vom Jahre 1494, (der, wie das gesammte übrige Material, bei Cicogna zu finden): Nec minus Venetiis spectanda nunc est enea equestris statua Bartholamaei Bergamensis — quam Alexander Leopardus hiis artibus perfecit cet. Oder in der italiänischen Version: la stupenda enea statua equestre — che con sua lima a perfection condusse cet.

Die Aufzeichnung Sanuto's: Chome adi 21 marzo de luni — fo discouerto el cavalo eneo di bartholamio coglion cet.

Der Consigliobeschlufs zu Belohnung Leopardi's: Fidelis civis noster venetus magister A. Leopardus perfectissimus magister in sculptura et educendo ere ita perfecit statuam ill. Barthol. Colleoni et equum ut ab omnibus magnis laudibus ars et opera ejus extollatur cet.

Endlich Leopardi's selbstgeschriebene Grabschrift: ERG. VOS | DOMVM MATERNAM | ALEXANDER LEOPARDVS | SVISQ. POS. | AN. XV | POST. ILL. BARTOLAMEI | COLEI STATVAE BASIS | IDEM. OPIFEX | MDX.

Aus Vasari wissen wir dafs Verrocchio Venedig verliefs weil man ihm nur das Pferd, dem Vellano dagegen nachträglich den Reiter in Auftrag geben wollte. Man fafste den Auftrag mithin von vornherein als einen doppelten auf. Deshalb auch das blofse Pferd als erstes Concurrenzstück gewählt. Felix Fabri spricht nur von drei Pferden; kein Wort von dem Reiter der schon darauf gesessen.

Anzunehmen ist deshalb dafs Verrocchio als er von Venedig fortging den Reiter noch nicht gearbeitet hatte, und dafs er, nachdem ihm das Ganze endlich doch übertragen ward, bei seiner Rückkehr bevor er das Pferd gofs daran denken mufste das Modell des Reiters ('sessoris', wie Fabri sagt, oder 'statuae' wie die Venetianische Regierung sich ausdrückt) dazu zu modelliren.

Verhält sich dies aber so, dann war es in der That kaum möglich dafs in dem höchstens halben Jahre das zwischen seiner Ankunft und der Errichtung des Testamentes liegt, die Arbeit schon bis zur Vollendung des Gusses des Pferdes vorgeschritten war, so dafs Lorenzo da Credi dies nur zu ciseliren gehabt. Wohl aber wäre denkbar dafs er den Reiter bereits gegossen hatte. Hervorgehen könnte dies eben aus dem Umstande dafs er im Testamente nur von

dem Pferde redet. Und deshalb, da, wie bemerkt, der Ausdruck 'principiare' jede Deutung zulässt in Betreff der Stufe der Vollendung, könnte nun allerdings behauptet werden, das Pferd sei nur im Modell vorhanden gewesen, und Lorenzo da Credi zum Gusse empfohlen worden.

Durchaus stimmte damit dann der doppelte Auftrag welcher Leopardi zufiel. Zwei Dinge sollte er 'perficere': das Pferd, und die Statue, 'jam cum multa laude *coeptam*.' Weder '*coeptum*' noch '*coepta*' steht da, sondern nur die 'statua', die Gestalt des Reiters allein wird als 'begonnen' bezeichnet. Sie scheint demnach noch nicht einmal ciselirt gewesen zu sein.

Dies bestätigt der Brief vom Jahre 94. Leopardi ist ihm zufolge damit beschäftigt die ganze Statue *mit seiner Feile* zur Vollendung zu bringen.

Jedoch, wie es beim ersten Auftrage an Verrocchio sich zumeist um das Pferd gehandelt, so auch jetzt. Die alte Anschauung bricht wieder durch. Dafs der Reiter im Rohgufs von einem andern Meister herrührte, kommt gar nicht mehr in Betracht. Sanuto redet nur von der Enthüllung des 'Cavalo', und nennt Leopardi, der von jetzt an den zweiten Namen 'Alessandro del Cavallo' führt, als einzigen Urheber. Diese Anschauung eignet sich das Consiglio an. Rofs und Reiter werden ihm hier sogar beide zuertheilt. Und als er sich 15 Jahre nach Vollendung der Statue ein Familiengrabmal errichtet, bringt er ihre Aufstellung als das wichtigste Ereignifs seines Lebens

So standen die Dinge in Venedig als Vasari dorthin kam. Seines Landsmannes Verrocchio's Werk einem Fremden zugetheilt, der allen Ruhm für sich allein in Anspruch nahm. Ohne weiteres liefs er litterarische Remedur eintreten, behandelte den Reiter als die eigentliche Statue Colleoni's, und nannte Verrocchio als den Schöpfer des Ganzen ohne Leopardi auch nur zu nennen. Sansovino, Vasari's Compatriot und Gesinnungsgenosse, behandelt in seiner Beschreibung von Venedig die Sache ganz in derselben Weise, und so kam es dafs als die Zeiten eintraten wo die Menschen und ihre Meinungen vergangen, die Bücher aber geblieben waren, Verrocchio wieder den alten Ehrenplatz einnahm, und Leopardi so total vergessen wurde dafs man sogar seine eigne Inschrift am Pferde entweder als leere Prahlerei ansah oder gewaltsam auszulegen versuchte, nur um ihn vor dem Vorwurf lügnerischer Anmaafsung zu schützen.*)

So, glaube ich, dürfen wir den Hergang der Dinge annehmen. Interessant wäre, wenn sich am Reiter irgendwo vielleicht eine bisher unbemerkt gebliebene, Verrocchio's Urheberschaft dokumentirende Inschrift fände. Sollte man in Venedig eine gelegentliche Untersuchung des Werkes darauf hin herbeiführen können, so würde deren Resultat dann geeignet sein die Frage vollständig in's Klare zu bringen. —

Noch etwas möchte ich anmerken: der Ulmer geistliche Herr

---

und IDEM OPIFEX als Satz für sich mit der Bedeutung VTRIVSQVE OPERIS OPIFEX zu nehmen, scheint kaum thunlich. Am besten dürfte sein, anzunehmen, Leopardi habe folgendes dem Steinmetz vorgeschrieben: AN. XV. POST ILL. BARTOLAMEI COLEONIS STATVĀ. Ē. BASIS IDEM OPIFEX. Wie man jedoch lesen möge, Leopardi schreibt sich immer Statue sowohl als Basis zu, und nicht letztere allein wie Perkins I, 182 zu verstehen scheint.

Für ERG. VOS verdanke ich Herrn Professor Jaffè die Conjectur ERGASTULO SUO d. h. Corpori suo. Es brauchte dann SIBI nicht als fortgefallen angesehen zu werden und der Ausdruck DOMUM MATERNUM pafste vortrefflich dazu. —

In dem bei Ebner und Seubert in Stuttgart erschienenen sogenannten Müllerschen Künstlerlexicon, einer in ihren ersten Anfängen guten, im Folgenden jedoch über alle Begriffe liederlich gearbeiteten Compilation, ist Leopardi's Tod fälschlich in's Jahr 1510 gesetzt worden.

*) Mich wundert dafs man noch nicht darauf verfallen, bei ALEXANDER LEOPARDVS V. F. OPUS an VERROCCHII FINIVIT OPUS zu denken. Dies Verschweigen und zugleich Nichtverschweigen wäre sogar ächt italienisch. Nur ein Einfall übrigens.

sieht die Errichtung der Reiterstatue Colleoni's für eine 'heidnische Ehrenbezeugung' an. 'Gentilium mores imitantes' werden die Venetianer genannt, dafs sie auf diese Weise das Andenken des Mannes zu verewigen gesucht. Geht dies blofs auf den Begriff der 'Reiterstatue' den ein gelehrter Mann damaliger Zeit natürlicherweise als eine Erfindung der Römer bezeichnen und dadurch seine Bildung zu erkennen geben konnte, oder waren damit religiöse Anschauungen verbunden? Es wäre interessant hierüber weitere Daten zu sammeln.

ÜBER KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM.

No. VII. VIII. Juli. August. 1865.

ALBRECHT DÜRER IN VENEDIG.

I.

Es ist ein Zug des deutschen Wesens, daſs wir bei groſsen Künstlern mehr auf den Charakter als auf die Werke achten. Wir wollen lieber den Geist verstehen aus dem geschaffen worden ist, als genieſsen was er geschaffen hat. Wir gehen auf die letzten Gründe der Dinge.

Hieraus entspringend der Drang das Persönliche zu erforschen. Bei unserer Betrachtung Goethe's ist es soweit gekommen beinahe, daſs wir um seine Erlebnisse besser, als in seinen Werken Bescheid wissen. Von Raphael ist die fabulöse Liebschaft mit der sogenannten Fornarina zumeist bekannt und von Michelangelo die Verehrung für Vittoria Colonna. Danach fragen Viele fast allein. Und bequemt man sich dann, auch die Werke gelten zu lassen, so wird sogleich die Frage aufgeworfen, unter welchen Umständen sie entstanden, welchen Einflüssen ihre ersten Gedanken, sodann ihre Form zuzuschreiben sei, und welche Stellung einem jeden in der Reihe der übrigen zukomme. Die bloſse Hingabe, das Entgegennehmen eines Kunstwerkes als eines Geschenkes des Himmels das man empfängt, ohne zu fragen woher es stammte, sondern in das man sich vertieft wie ein Kind in den Apfel dem ihn die Mutter in die Hände giebt, ist selten und wird bei uns nur in den jüngeren Jahren gefunden, wo es noch nicht schicklich ist sich über den Genuſs mit Sicherheit aussprechen zu wollen, oder im hohen Alter, wo Mancher das Ideale als absichtliche Tröstung unmittelbar wieder auf sich wirken läſst. In den Jahren jedoch wo man der Welt kräftig angehört, ist unser Genuſs niemals ohne die stärkste Beimischung kritischer Bedächtigkeit.

Ich will dies aber nicht zum Tadel gesagt haben. Denn die Fähigkeit, sich den Erscheinungen mit einer durch den Genufs ihrer Schönheit nicht betäubten, sondern geschärften Forschungsgabe nähern zu dürfen, hängt mit unsern besten Naturgaben zusammen. Ihr verdanken wir die Kraft, aus geringen Bruchstücken oft das Ganze ahnen zu können; aus vereinzelten, gelegentlichen Lebensäufserungen den gerundeten Charakter eines Mannes herauszuspähen. Eine merkwürdige Spürkraft ist den Deutschen verliehen, von jedem beliebigen Punkte aus sogleich die geradeste Richtung zum Centrum zu wittern, von dem aus die Linie ausging deren Abschlufs er bildet. Kein anderes Volk, scheint mir, kommt uns gleich in dieser Kunst, zu ahnen, auf wenigem Bekannten vieles Unbekannte nicht ohne Sicherheit aufzubauen, Menschen zu ergründen und darzustellen. Niemand aber besafs in höherem Maafse bisher diese Kraft als Goethe.

Ich habe die Charakteristiken historischer wie gleichzeitiger Männer und Frauen nicht gezählt die er von Beginn seiner litterarischen Laufbahn an geliefert hat. Ihre Summe aber, glaube ich, würde überraschen wenn wir sie in einfacher Zahl vor uns hätten. Ohne eigentlich je historische Forschungen betrieben zu haben, wufste er sich eine Bekanntschaft mit dem Inhalte der Jahrhunderte und der sie beherrschenden Männer zu bereiten die so grofsartig und wahr ist dafs sie zum Theil erst von kommenden Generationen ausreichend begriffen werden kann. Niemand in Deutschland kam ihm zu Ausgang des vorigen Jahrhunderts in richtiger Anschauung der Geschichte

[redacted]

zu erreichen. Er sah wenig genug trotz aller Mühe. Wir bedauern heute mit Recht, dafs aus Mangel an richtig concentrirten Hülfsmitteln selbst in einer Stadt wie Berlin genügend gründliche Arbeiten über Kunstgeschichte noch unmöglich seien; und doch, was besitzen wir, vermögen wir mit Leichtigkeit nach allen Richtungen hin zu erreichen, und beklagen am Ende nur die Unmöglichkeit, dies oder jenes wichtigste Stück Material, auf das es wie auf den Schlüssel der Frage ankam, nicht erlangen zu können! Goethe aber vermifst niemals Material. Zufrieden hält er sich stets an das Vorhandene, Erreichbare, und zieht unbedenklich daraus seine Schlüsse. Befindet sich ein Original aufserhalb der Grenzen seines Bereiches, so wird ein beliebiger Stich, oder eine Zeichnung danach, mit Freude und Sicherheit als Stellvertreter angenommen: man füllte überall die Lücken aus so gut es eben anging. Dafs bei dieser Methode Irrthümer entstanden ist natürlich. Diese finden wir denn auch an vielen Stellen, berichtigen sie aber meistens leicht und ohne weiteres, da in der Grundanschauung selten gefehlt wird.

II.

Der Irrthum von dem ich hier sprechen will, ist keiner der Goethe irgendwie zur Last fiele. Man darf kaum das Wort Irrthum brauchen: es handelt sich um eine bestimmte Kenntnifs welche ihm abging und abgehen mufste und ihn so zu einigen falschen Ansichten über die Entwicklung Albrecht Dürer's brachte, den er im allgemeinen so durchaus richtig verstanden und im innersten Wesen frei und schön ausgelegt hat. ‘Wie sehr unsere geschminkten Puppen-‘maler verhasst sind, mag ich nicht deklamiren’, ruft er in der Erwin von Steinbach gewidmeten Schrift aus. ‘Sie haben durch thea-‘tralische Stellungen, erlogene Teints und bunte Kleider die Augen ‘der Weiber gefangen. Männlicher Albrecht Dürer, deine holzge-‘schnitzteste Gestalt ist mir lieber!’ Dies das älteste Zeugnifs, wie nahe ihm der Meister stand, zuerst vielleicht nur in seinen Holzschnitten bekannt geworden. Verfolgen läfst sich, wie Goethe ihn dann allmählich auch in den Gemälden kennen lernte, wie er die in den achtziger Jahren zuerst publicirten Briefe Dürers, aus Venedig an Pirkheimer geschrieben, in sich aufnahm, und bis in seine letzten Jahre stückweise seine Anschauung erweiterte. Ein abschliefsendes Urtheil erscheint dann in folgenden abgerissenen Aeufserungen:

Den Byzantinern standen die unschätzbaren Werke hellenischer Kunst vor Augen, ohne daſs sie aus dem Kummer ihrer ausgetrockneten Pinselei sich hervorheben konnten. Und sieht man es denn Albrecht Dürer sonderlich an, daſs er in Venedig gewesen? Dieser Treffliche läſst sich durchgängig aus sich selbst erklären. Werke, XLIII, 425. Ferner, in demselben Bande, Seite 248. 'Albrecht Dürer und die übrigen Deutschen der älteren Zeit haben alle mehr oder weniger etwas Peinliches, indem sie gegen die ungeheuren Gegenstände die Freiheit des Willens verlieren, oder solche behaupten insofern ihr Geist groſs und denselben gewachsen ist.

Daher sie bei allem Anschauen der Natur, ja Nachahmung derselben, in's Abenteuerliche gehen, auch manierirt werden.' Werke, XLIV, 232.

Weil Albrecht Dürer, bei dem unvergleichlichsten Talent, sich nie zur Idee des Ebenmaaſses der Schönheit, ja sogar nie zum Gedanken einer schicklichen Zweckmäſsigkeit erheben konnte, sollen wir auch immer an der Erde kleben? —

Albrecht Dürern förderte ein höchst inniges realistisches Anschauen, ein liebenswürdig menschliches Mitgefühl aller gegenwärtigen Zustände. Ihm schadete eine trübe, form- und bodenlose Phantasie.' Ebendas. Seite 248.

Man braucht nur die Reiter der Dürer'schen Stiche und Holzschnitte durchzusehn, um gewahr zu werden wie diese Urtheile sich bilden muſsten, die Richtiges enthalten, in Einigem aber sich an- [redacted]

werden: vielleicht gewinnen wir Grund und Boden, eine andere Antwort zu geben.

Doppelmayer erzählt, Dürer sei auf seiner ersten, 1494 durch Heirath und Niederlassung in Nürnberg geschlossenen Wanderschaft zuletzt auch nach Venedig gekommen, was Knorr, in seiner 1759 in Nürnberg erschienenen Allgemeinen Künstlerhistorie, gewissenhaft abschreibt. Beide aber wissen von der 1505 unternommenen Reise nichts, und es kann hier eine bloſse Verwechslung vorliegen. Auch sagt Dürer selbst in dem bekannten Bericht über das eigne Leben nichts davon; allein er drückt sich hier so kurz und allgemein über die vierjährige Wanderzeit aus, daſs durchaus nichts der Annahme entgegensteht, er habe, wie andere Orte, so auch Venedig darin einfach unerwähnt gelassen. Nun aber deutet Dürer's Thätigkeit zwischen 1494 und 1505 auf italienischen Einfluſs, und zudem der zweite der uns erhaltenen Briefe an Pirkheimer, zu Lichtmess 1506 geschrieben, enthält eine Stelle aus der man bereits früh ähnliche Schlüsse gezogen hat, und zwar mit gutem Rechte, scheint mir. Wir lesen in diesem Briefe:

'Ich hab vill guter frewnd vnder den Walhen dy mich warnen daz Ich mit Iren Molern nit es vnd trinck awch sind mir Ir vill feind vnd machen mein Ding in Kirchen ab vnd wo sy es mügen bekumen, noch schelten sy es vnd sagn es sey nit antigisch art dorum sey es nit gut aber Sambelliny der hat mich vor vill zentilomen fast ser globt er wolt gern etwas von mir haben vnd ist selber zw mir kumen vnd hat mich gepetten Ich soll Im etwas machen er wols woll tzalen. Vnd sagn mir dy lewt alle wy es ein so frumer Man sei daz Ich Im gleich günstig pin. Er ist ser alt vnd ist noch der pest Im gemell vnd daz Ding daz mir vor eilff Jorn so woll hat gefallen daz gefelt mir jtz nit mehr vnd wen Ichs nit selbs sach so hett Ichs keinem andern gelawbt awch las Ich ewch wissen dy vill pesser Moler hy sind wi der dawssen Meister Jacob ist aber Anthoni Kolb schwer ein eyt es lebte kein pessrer Moler awff erden den Jacob. Dy andern spotten sein sprechen wer er gut so belieb er hy etc. Vnd hewtt hab ich erst mein Thafell angefangen' u. s. w. In heutigem Deutsch: Ich habe viel gute Freunde unter den Italienern, die mich warnen mit den übrigen Malern zu essen und zu trinken; viele darunter sind mir auch

feindlich gesinnt, aber meine Arbeiten copiren sie wo sie ihrer nur habhaft werden können, in den Kirchen oder sonstwo. Hinterher raisoniren sie darauf, es fehle die antike Auffassung und tauge nichts, Giovanni Bellini aber hat mir hier vor den ersten Edelleuten die gröfsten Lobsprüche gegeben und ist selbst zu mir gekommen weil er gern etwas von mir zu haben wünschte, er will es mir gut bezahlen. Ich höre hier von allen Leuten dafs es ein Mann ist auf den man sich verlassen kann und habe ihn gleichfalls sehr gern. Er ist sehr alt, unter den Malern hier aber der beste. Was mir vor eilf Jahren hier so wohl gefallen hat, gefällt mir jetzt nicht mehr: ich hätte es keinem andern geglaubt wenn ich es nicht selber sähe. Es sind übrigens bessere Maler hier als Meister Jacob, auf den Anthoni Kolb einen Eid leistet, es gäbe keinen bessern auf Erden. Man spottet hier über ihn. Wenn er so gut wäre, warum er nicht dageblieben sei, und dergl. Ich selber habe heute erst mein Gemälde begonnen u. s. w.

Wir ersehen hieraus erstens, dafs sich als Dürer diesen Brief schrieb manches bereits von seinen Arbeiten in Venedig fertig vorfand, in Kirchen und anderswo, das ihm Lob und Tadel, Freundschaft und Feindschaft, und die Ehre copirt zu werden eingetragen hatte. Wir wissen jedoch weder was diese Gemälde darstellten, noch ob Dürer sie in Venedig gearbeitet, denn seine Briefe besagen dafs er 'Tafeln' aus Nürnberg mitgebracht hatte die er in Venedig verkaufte. Diese Tafeln für Kupferstiche zu erklären, wie versucht wurde, ist

[redacted]

den ersten Grund seines Ruhmes in Italien legten, noch auch von den erwähnten italienischen Künstlercopien danach ist nicht einmal eine Notiz auf unsere Tage gelangt.

Wir lesen zweitens in dem Briefe aber die auffallende Aeufserung über das Ding das ihm vor eilf Jahren gefallen habe und jetzt nicht mehr gefalle. Stände 'zwölf' da, so würde, glaube ich, überhaupt Niemand gezweifelt haben dafs in diesen Worten der Beweis für Dürer's Anwesenheit 1494 in Venedig enthalten sei. Da er in diesem selben Jahre jedoch von der Wanderschaft zurück und in Nürnberg fest ansässig und verheirathet erscheint, so sollen seine Worte, als dem widersprechend, dergleichen nicht enthalten dürfen. Ich vermuthe aber, Dürer hat sich nur in der Rechnung geirrt, was leicht möglich war. Denn wenn er im Frühjahr 94 von Venedig fortgegangen war, so lief zu dieser Zeit in Venedig noch das Jahr 1493, das dort erst im März 1494 sein Ende erreichte. Diese Verwechslung ist so natürlich dafs man sie ohne weiteres annehmen darf. So allein auch erhält die Stelle des Briefes Sinn und Inhalt: Dürer redet Pirkheimern von der Venetianischen Malerei und gesteht ein, dafs ihm was er vor eilf Jahren bewundert, jetzt, um einen ganz modernen Ausdruck zu brauchen, als ein überwundener Standpunkt erscheine. 'Ding' bedeutet in seiner Sprache nicht etwa nur ein einzelnes Gemälde, sondern, als ein von ihm sehr oft und stets in demselben Sinne gebrauchtes und sehr umfassendes Wort, im allgemeinen: künstlerische Thätigkeit und deren Resultate, jenachdem also: Gemälde, Zeichnungen, Stiche, eine Sammlung von dergleichen, einmal sogar den ganzen künstlerischen Nachlafs, wo Dürer von Raphaels Tode spricht, in seinem Bericht über die Niederländische Reise. (Ganz unpassend ist es, bei Ding an ein Mädchen, eine nach eilf Jahren wiedergesehene Geliebte zu denken, wie man zu erklären versucht hat.)

Als höchst Gedankenerweckend finden wir drittens aber die Bemerkung in diesem Briefe: die Maler tadelten seine Sachen weil sie nicht antikisch seien. Nehme ich dies zu dem Vorigen hinzu, so lassen sich weitgreifende Vermuthungen anknüpfen.

Arbeitete Dürer Anfangs der neunziger Jahre zum erstenmale in Venedig, so war natürlich dafs er, als Schüler damals, sich der herrschenden Kunstrichtung hingab. Diese aber war eine durchaus 'antikische', Mantegna unter den Malern ihr Hauptrepräsentant

in Oberitalien. Ihn mufste Dürer damals nachahmen, und es liegen Zeugnisse vor dafs es geschehen sei. Die Federzeichnungen der Albertinischen Sammlung in Wien: Bacchanal und Tritonenkampf, mit der Jahreszahl 1494 gezeichnet, sind so offenbar (es ist bereits oft bemerkt worden) Mantegna nachgebildet, dafs der Zusammenhang nicht geleugnet werden kann. Indessen diese Nachahmung könnte in Nürnberg stattgefunden haben, wohin Mantegna's Blätter gelangten. Sei dem so, das immer bleibt fest stehn, dafs Dürer 1494, mag er damals nun aus der Fremde hergekommen sein woher er will, die Phantasie mit in antikem Sinne idealern Gestalten bevölkert trug als später; wir dürfen dies auch der Nachricht Sandrarts entnehmen, bei dem wir lesen, Dürer habe sich durch eine Zeichnung: Orpheus von den Bacchantinnen mishandelt, Eintritt in die Nürnberger Malerzunft erworben. Ohne Zweifel entsprach das Blatt dem Tritonenkampfe und war in Mantegna'scher Manier durchgeführt.

Nehmen wir nun noch einmal die Stelle des Briefes in ihrem Zusammenhange. Dürer zieht darin eine Parallele zwischen jetzt und vor eilf Jahren. Er constatirt, wiesehr er sich, ohne dafs er es selbst gemerkt, in seinen Anschauungen verändert finde. Einerlei woher ihm diese 1494 (oder 95) gekommen: 1506 desavouirt er sie, und darauf kommt es uns an. Einem Andern würde er es nicht geglaubt haben, schreibt er, nun aber sehe er es mit eignen Augen. Er glaubte sich also als er aufs neue nach Venedig ging noch in derselben Richtung, und gewahrte erst als er die Dinge dort neu

[redacted]

mit dem von den fliegenden Gewändern entblöfsten Beine, ist ganz im Geiste Mantegna's aufgefafst, die andern Figuren sind ächt deutsch. Alle in die Jahre 1494 bis 1505 zu setzenden Stiche gestatten ähnliche Beobachtungen. Ich glaube ihre Reihenfolge kann nach dem Maafse bestimmt werden in dem wir die antikischen Reminiscenzen schwächer und die minutiöse Nachahmung des lebenden Modells stärker werden sehn. Dürer selbst, auf sich allein beschränkt, ward des Wechsels nicht so stark inne, als er ihm, zurückversetzt nach Venedig, nun plötzlich erscheinen mufste. Die Folge war, dafs er jetzt nun den letzten noch anklebenden Rest der alten Schule, die Wahl der Stoffe, aufgab. In Venedig 1505 mufs dieser Umschwung stattgefunden' haben. Man schimpfte dort auf ihn, aber man copirte ihn. Er überblickt die Dinge. Nur natürlich kann uns erscheinen dafs er die Hohlheit der ihm ehedem als bedeutend und inhaltreich vorleuchtenden Nachahmung der Antike anerkennt und die höhere Berechtigung der unter Gianbellin während seiner eilfjährigen Abwesenheit zu beginnender Blüthe gebrachten realistischen Schule empfindet, der er sich anschliefst. Unbewust war er denselben Weg gegangen.

Dafs in dieser seiner Anerkennung Gianbellin's damals aber ein offenbares Parteiergreifen lag, sehen wir daraus dafs Dürer ihn ausdrücklich als den bezeichnet der auch ihn anerkannte, während die meisten anderen seine Gegner sind. Sie werfen ihm vor, seine Arbeiten seien nicht im antiken Geiste geschaffen. Wahrscheinlich dafs um 1506, wo es ja auch in Florenz zwischen dem alten Savoirfaire und dem neuen Naturalismus, den Michelangelo vertrat, zum Kampfe kam, in Venedig nicht minder eine Sonderung der Parteien eintrat. Dürer aber spricht sich gegen Pirkheimer darüber aus wo er früher gestanden und wo seine Stelle jetzt sei.

IV.

Allein die Ausgiebigkeit der Briefstelle ist damit noch nicht erschöpft.

Auffallend mufs allerdings erscheinen dafs die neueren Schriftsteller welche über Dürer handeln, wie v. Eye in seinem Leben Dürer's oder Waagen in der Geschichte der deutschen Malerschulen, der ersten Reise Dürer's nach Venedig im Jahre 1494 gar nicht erwähnen, da doch Fiorillo schon sie als sicher annimmt, noch mehr aber,

da von ihr ganz neuerdings auf eine Weise die Rede war daſs dies völlige Schweigen kaum begreiflich scheint. Bereits im ersten Jahrgange des Naumann'schen Archivs, der von 1855 datirt, ist von Harzen nämlich darauf hingewiesen worden, daſs der in Dürer's Briefe erwähnte Meister Jacob, auf welchen Anton Kolb, ein reicher in Venedig etablirter Nürnberger Kaufmann so groſse Stücke hielt, ein und derselbe Künstler sei mit Jacob Walch aus Nürnberg (Walch genannt weil er gleichsam zum Italiener geworden), sodann mit Jacopo da Barbari und endlich mit dem als Meister des Caduceus bekannten anonymen Kupferstecher, als welcher er für Kolb die, 1500 erscheinende, Pianta di Venezia anfertigte, einen in Vogelperspective aufgenommener Plan Venedigs der in Italien bekanntlich eine Zeitlang als Arbeit Dürer's angesehen ward. Um 1505 oder 6 soll, Harzen zufolge, Graf Philipp, ein natürlicher Sohn Philipps von Burgund, auf diplomatischer Mission im Dienste des Kaiser Max Venedig berührend diesen Jacob Walch oder Giacopo Barbari für sich nach den Niederlanden engagirt haben. Harzen stellt ferner auf, dies Engagement könne zu Anfang 1506 stattgefunden haben und Dürer Barbari's Mitbewerber für die Stellung gewesen sein. Aus diesem Grunde dann habe Dürer, als Meister Jacob den Sieg davon getragen, sich so spöttisch über ihn geäuſsert.

Passavant nimmt dies im Peintre graveur auf und geht weiter. Wahrscheinlich, lesen wir bei ihm, habe Pirkheimer angefragt ob es denn wahr sei daſs Jacob die Stelle beim Grafen Philipp erhal-

[redacted]

lius II. nach Rom gesandt worden. Nun starb König Philipp aber im September 1506 erst, und der Pabst war vom Herbste 1506 an bis März 1507 fern von Rom. Vom Grafen aber wird ausdrücklich gesagt, er sei nach Rom gegangen und auf dem Wege dahin in Florenz mit aufserordentlichen Ehren aufgenommen worden. Vorher sei ihm in Mirandula derselbe grofsartige Empfang bereitet worden. Der Graf mufste auf seinem Wege mithin Bologna berühren und hätte sich, gleich den Gesandten der übrigen Mächte, ohne Zweifel am päbstlichen Hofe dort fixirt haben müssen. Allein selbst dann wenn er dies that und im Gefolge des Pabstes nach Rom ging, gelangte er auf diese Weise nicht nach Florenz, das Julius II. auf seiner Rückreise unberührt liefs. Er kann also nicht vor Mitte 1507 nach Rom gegangen sein.

Ueberhaupt aber ist diese Gesandtschaftsreise, die von Noviomagus als eine Art Triumphzug geschildert wird, problematischer Natur. Weder Raynaldo noch Paris dei Grassi wissen von der Anwesenheit des Grafen in Rom, auch sonst habe ich nichts darüber finden können. Erst Mitte 1508 kam Kaiser Max in die Niederlande. Vielleicht dafs er damals erst den Grafen in unbedeutenderer Sendung nach Rom schickte und dafs der ihm zu Theil gewordene pompöse Empfang, der sich dort leicht und bei jeder Gelegenheit veranstalten liefs und läfst, als ausnahmsweise grofsartig angesehen und demgemäfs von Noviomagus beschrieben ward. Wie dem nun sei, zur Zeit Dürer's konnte Graf Philipp nicht in Venedig erschienen sein um Barbari persönlich mitzunehmen, wovon überdies Noviomagus nichts sagt, wohl aber konnte Philipp Barbari bereits früher durch Unterhändler gewonnen haben. Denn Noviomagus erzählt nur, er habe ihn mit grofsen Kosten kemmen lassen und giebt keinen Zeitpunkt dafür an. Ja, die Berufung konnte bereits vor 1506 erfolgt sein, denn Dürer erwähnt Barbari's wie es scheint als eines bereits abgegangenen und das 'blieb er hy' ist wohl mit 'wäre er hier geblieben' zu erklären.

Ich nehme dies um so sicherer an als Dürer sagt 'Awch las Ich ewch wissen daz vill pesser Moler hy sind wi d e r d a w s s e n Meister Jacob'. Dies 'der dawssen' hat mancherlei Erklärung erfahren. Campe denkt an 'Tausendkünstler' und hat, wie in den Reliquien zu lesen steht, eine bestimmte Person damit im Sinne. Man könnte an 'Daus' denken, was wie das Wörterbuch ausweist nach guter wie

böser Seite einen außerordentlichen Kerl bezeichnete. 'Der Daus!' kommt als Interjection vor und ließe sich allenfalls auch in diesem Sinne hier verstehen. Ich glaube jedoch 'dawssen' muß hier in derselben Bedeutung genommen werden wie es Dürer noch sonst gebraucht, von 'draussen', 'der' aber ist nichts anderes als 'dar', und das ganze bedeutet 'da draussen'. 'Draussen' aber, italienisch 'fuori' hat in Italien den besondern Sinn die Abwesenheit speciell aus Italien zu bezeichnen. Italien ist heute noch die Mitte der Welt, alles andere ist 'fuori', wie dem Engländer jeder Nichtengländer ein foreigner ist. Dürer redet hier im Sinne der Venetianer und setzt den 'Malern hie' den Meister Jacob 'da draussen' entgegen, ganz wie er im 6ten Briefe statt 'heimkehren' 'hinauskommen' setzt. 'Aber in 2 Monaten kan ich nit hinawskumen wan ich hab noch nit daz ich mich kun hinaws schicken'. Und so ist wohl der Schluß gestattet: Jacob Walch, in Venedig genannt Jacopo da Barbari, habe vor 1506 Venedig verlassen und sich nach den Niederlanden begeben, und Dürer, meinetwegen auf Pirkheimer's Anfrage, dies Ereigniß nach Hause gemeldet.

Für Dürer's und Barbari's Zusammenhang wäre damit noch nichts gewonnen. Nun aber behauptet Harzen, Doppelmayr erzähle, Barbari (-Walch) sei Dürer's Lehrmeister gewesen, während Passavant (P. G. III, 134) die Stelle 'das Ding daz mir vor 11 Jaren gefallen etc.' gleich mit solcher Sicherheit auf ein Werk Barbari's bezieht, daß

[redacted]

Nachstiche bekannt), ist in der Stellung höchst ähnlich der Venus der Dürer'schen 'Gelosia'; der violinspielende Satyr nichts anderes als ein Pendant zu dem Dürer'schen welcher die Clarinette bläst; der zielende Apoll mit dem Bogen (mir ebenfalls nur durch Hopfer bekannt) durchaus der Dürer'sche, nur in geringer Qualität. Eine Vergleichung der ganzen Serie ächter Barbari'scher Stiche (und ich vermuthe, selbst die auf dem Berliner Museum für ächt gegebenen sind zum Theil nur Nachstiche) würde ganz andere Anhaltpunkte ergeben. Dafs hier Einflufs gewaltet von der einen oder andern Seite ist unzweifelhaft. Passavant gesteht ihn zu und will Barbari als ganz unabhängig von Dürer behandelt wissen, auch erscheint die Lage der Dinge so*). Zudem war Barbari der bei weitem ältere von beiden Künstlern. In den 90er Jahren arbeitete er in Venedig. Die Vermuthung drängt sich auf beinahe, Dürer sei durch Barbari's Einflufs damals in seinen Neigungen bestimmt worden, und ihm deshalb als er 1506 an Pirkheimer über den Umschwung seiner Ansichten berichtete, Barbari's Name unwillkührlich gleich in die Feder gekommen**). In viel späteren Jahren dann, als ihm auf seiner Niederländischen Reise die Regentin Margaretha ihre Sammlung zeigt und er Werke Barbari's da sieht, nennt er ihn mit Hochachtung. Und wirklich, wenn ein Künstler jener Zeit nicht blos als Stecher, sondern als Maler nach Dürer's Sinne arbeiten mufste, so war es Barbari.

Ich kenne nur zwei Gemälde seiner Hand. Das Augsburger, das als Deckel des wunderbaren Kopfes von Lionardo da Vinci

---

*) Ich habe, da die Originale nicht vorlagen, das Papier der Blätter natürlich nicht untersuchen können. Aus niederländischem Papier aber schlechtweg, wie versucht worden ist, auf die Niederlande als Entstehungsorte der Platten zu schliefsen, ist falsch. Barbari nahm seine Platten jedenfalls mit und druckte nach Bedürfnifs weiter. Es kommt darauf an, das Papier der ersten Abdrücke zu untersuchen. Weder Passavant aber noch Harzen sagen, weder wieviel Abdrücke sie untersucht haben, noch ob es gute Abdrücke waren.

**) Nagler bespricht (Monogr. III, 769) Harzens Aufsatz und Passavants Benutzung desselben sehr weitläuftig und erklärt sich einverstanden, nur soll Dürer's 'Meister Jacob' nicht Barbari sondern Jacob von Strafsburg sein, weil Dürer ihn hier spöttisch behandele und später in der Niederländischen Reise mit solcher Hochachtung von ihm rede. Dürer spottet aber nicht, er berichtet nur was die andern sagten. Dürer verhielt sich damals indifferent, was sich sehr wohl damit verträgt dafs er Barbari's spätere Werke in den Niederlanden hoch stellte. Für Jacob von Strafsburg spricht nicht das mindeste.

dient, Brulliot und Passavant zufolge mit 1504 bezeichnet, eine Zahl die Nagler (Monogr.) jedoch vergeblich aufgesucht zu haben versichert. Passavant sagt es sei auf Lindenholz gemalt, müsse folglich in den Niederlanden entstanden sein, und beweise, Barbari sei 1504 bereits dort gewesen. Diesen Folgerungen wird nun zwar Niemand beistimmen, denn Vasari versichert ausdrücklich die Venetianer hätten, im Gegensatz zu dem übrigen Italien, ihr Holz aus Deutschland bezogen und man finde, obgleich sie meistens auf Leinwand malten, eher Tannenholz für Gemäldetafeln bei ihnen angewandt, während man in Toskana etc. Pappeln vorziehe. Kam aber Tannenholz aus Deutschland nach Venedig, so konnte auch Lindenholz dahin gelangen. Zudem ist die Jahreszahl bedenklich. Allein der Wahl des Stoffes nach: ein paar Rüstungstücke mit Wild an einem Nagel aufgehangen, ist die Arbeit, scheint mir, in den Niederlanden entstanden. Die Malerei ist frisch und lebendig, die Nachahmung der todten Natur vollendet und das Ganze höchst elegant und meisterhaft ausgeführt.

Bei weitem bedeutender aber ist der Christuskopf der Gallerie von Weimar, halbe Lebensgröfse, en face gesehen, mit ein wenig Gewand um die Schultern, von vortrefflicher Erhaltung, ohne Zweifel dasselbe Stück das Brulliot (I, 429) als aus dem Cabinet Praun in die Frauenholzische Sammlung zu Nürnberg übergegangen beschreibt. Auch in diesem Werke wenig Venetianisches, an Italien könnte allein die ruhige Auffassung erinnern, obgleich die grofsartige Darstellung

[redacted]

V.

Diese Bemerkungen sind nun allerdings nichts als ein Gewebe von Vermuthungen, aber die Richtung wenigstens scheint gewonnen, nach der hin zu forschen bliebe um Dürer's Anfänge nicht ganz aus sich selber erklären zu müssen, woran ich, wie bei keinem anderen Künstler, auch nicht bei ihm glaube. Eine Art von Boden dürfte nun doch vorhanden sein für seine Thätigkeit vor 1506, und dessen bedarf es um zu verstehen welcher Umschwung in diesem Jahre mit ihm vorging. Für diesen selbst aber sind wir auf lebendigere Beweise gestellt. Denn soviel verloren worden ist für Erkenntniſs der früheren Zeiten, soviel blieb erhalten für den Beginn der neuen Epoche durch das Vorhandensein des Hauptgemäldes das 1506 in Venedig entstand: das Rosenkranzfest im Kloster Strahow zu Prag. Verdorben, unglücklich restaurirt und übermalt, dennoch immer noch geeignet erkennen zu lassen was er selbst und was der gewesen der es gemalt hat. Und damit das Gemälde nicht bloſs als ein Werk dastehe das fertig und in sich abgeschlossen nur den Punkt zeigt zu dem Dürer sich erhob und weiter nichts, sondern damit wir gleichsam Dürer's letzte Schritte zu ihm hinan zu beobachten im Stande seien, ward uns neben der Tafel im Kloster Strahow eine zweite erhalten, heute im Besitz des städtischen Museums zu Lyon, welche, dieselbe Composition tragend, Anlaſs giebt zu äuſserst inhaltreicher Vergleichung.

Doch es liegen auch hier wieder die Dinge nicht so einfach. Ein wahrer Schutt von Ungewiſsheit hat sich mit den Jahren über die beiden Gemälde angehäuft, der beseitigt werden muſs.

Aus Dürer's Briefen an Pirkheimer ergiebt sich daſs ihm die Nürnbergische Gemeinde zu Venedig ein Gemälde in Auftrag gab. Auf Van Manders Autorität hin hatte man bisher die Meinung gehegt es sei darauf die Marter des heiligen Bartholomäus dargestellt gewesen, und dem entsprach ein Bild dieses Inhalts zu Prag sowie der Umstand daſs die Nationalkirche der Deutschen in Venedig, deren Altar es schmücken sollte, dem heiligen Bartholomäus geweiht war. Nun aber berichtet Chr. Scheurl (v. Eye p. 503 druckt die Stelle am bequemsten ab) es habe sich ein äuſserst ähnliches Portrait des Kaisers auf dem Gemälde befunden, das er als Hauptzeichen gleichsam hervorhebt, während Dürer selbst, in dem auf dem Britischen Museum befindlichen Briefe an Pirkheimer, es ein Marienbild

nennt.*) Beide Umstände aber deuten auf das zu Strahow befindliche Rosenkranzfest mit der Inschrift: Exegit quinquemestri spatio Albertus Durerus Germanus MDVI, nebst Monogramm. Dazu kommt dafs sich eine Copie dieses Bildes im Palaste Grimani zu Venedig befand**).

Die Tafel im Kloster Strahow aber steht dort seit 1782. (v. Eye p. 224.) Da in diesem Jahre der in Prag zurückgebliebene Rest der ehemaligen Sammlung Kaiser Rudolf II, deren Hauptbestandtheile 1612 nach Wien abgeführt wurden (Heller, 240) zur Versteigerung kam, so kann angenommen werden, dürfte auch wohl übrigens zu belegen sein, dafs das Gemälde 1782 auf dieser Auktion für das Kloster gekauft ward. (Auch steht wenig der Annahme entgegen es sei identisch mit dem Gemälde welches Van Mander im Palais zu Prag sah und (fol. 131^{b}) beschreibt: Noch heeft hy gemaeckt Anno 1506 een Mary-beeldt, boven welcx hooft comen twee Engelen, houdende eenen Rosencrans, als om her te becroonen***). Obwohl diese Beschreibung nicht ganz zutrifft nämlich, scheint die Verwechslung doch nur in einem Erinnerungsfehler zu liegen, da kein anderes mit 1506 bezeichnetes, derartiges Gemälde mit einer Krönung Maria's vorhanden ist oder sich Nachricht darüber fände.)

Dies wäre mithin im Klaren. Dürer malt das Bild 1506 in Venedig; es bleibt daselbst, wo seine Anwesenheit eine Reihe von Jahren verbürgt ist, (siehe Waagen im Kunstbl. a. a. o.) und wo es copirt wird, welche Copie in Venedig zu sehen war, kommt darauf [redacted] in die kaiserliche Sammlung, und 1782 in's Kloster [redacted] des Gemäldes [redacted]

Original verlangen. Während in der einen Zeitschrift jedoch nur von 'einer' Copie gesprochen wird, ist in der andern von 'zweierley Copie' die Rede, beidemale aber dieselbe gleichlautende genaue Beschreibung beigefügt. Das weitere Schicksal dieser beiden Copien ergiebt sich in der Folge daraus, dafs Primisser, in seinem 1819 erschienenen Cataloge der Ambraser Sammlung, eine auf Leinwand gemalte Copie 'des Bildes von Albrecht Dürer' anführt und dazu eine Beschreibung giebt die mit der von Meusel und Murr gebrachten übereinstimmt*). Das Original dieses Bildes dagegen, das Primisser, der ganzen Fassung seiner Notiz nach mithin, wirklich für ein Original hält und zweitens als bekannt voraussetzt, mufs dasjenige sein welches sich Heller zufolge 1821 im Belvedere zu Wien befand. Dieses sah Hirt in Wien, und sagt darüber in seiner 1820 publicirten Recension des Heller'schen Buches, (Jahrbücher, nicht 'Blätter' wie Waagen schreibt, für wissenschaftliche Kritik, 1829, I, 576.) dafs er es sehr wohl kenne und dafs er es, aus bestimmten Gründen die angegeben werden, für ein Original halte.

Heute nun ist das Wiener Bild aus dem Belvedere sicher verschwunden; ob die Ambraser Copie auch, weifs ich nicht. Waagen, der überhaupt nur von einem einzigen weifs, bespricht dasselbe (im öfter angeführten Aufsatz Kunstbl. 1854, p. 200) mit Sicherheit, läfst aber, (obgleich er sich über diesen Punkt nicht ausspricht) deutlich genug durchblicken dafs er es nicht selbst gesehn, noch dafs er wisse was aus ihm geworden. Dagegen lesen wir in seinem neuesten Werke über die Deutschen Malerschulen die Angabe, es finde sich in Lyon eine früher in Wien gewesene 'freie Copie' des im Kloster Strahow vorhandenen Dürerschen Gemäldes, welche in's Jahr 1600 zu setzen sei. Wie das Gemälde nach Lyon gekommen sei, theilt er nicht mit, noch aus welchen Gründen er es mit dem Wiener als identisch ansehe, noch warum es als eine Copie zu betrachten sei, noch warum diese in's Jahr 1600 gehöre, noch ob er das Werk selbst gesehn, oder endlich von wem er alle diese Angaben darüber empfangen habe.

Die Lage der Dinge ist also ziemlich unklar. In Strahow ein Original; in Wien ein Original; in Venedig, Ambras und Lyon Copien; das Wiener Original, die Venetianische und Ambraser Copie nicht mehr vorhanden. Was es bisher unmöglich machte, der Sache

*) von Machat ist der Verfasser der Murr'schen und Meusel'schen Anfrage.

auf den Grund zu kommen, war der Mangel an Abbildungen. Vom Prager Gemälde werden zwar Stiche und Lithographien angeführt, allein weder die Berliner Kupferstichsammlung besitzt dergleichen, noch waren Berliner Kunsthändler im Stande sie aufzutreiben. Vom Lyoner Stücke existirten überhaupt keine Nachbildungen, nicht einmal eine Beschreibung.

Ich bin im Stande diesem Aufsatze zwei Photographien beigeben zu können welche diesem Mangel abhelfen. Durch die persönlichen Bemühungen des Herrn Verlegers dieser Blätter wurde ein Stich des Strahower Gemäldes endlich doch herbeigeschafft; von der Lyoner Tafel erhielt ich eine Abbildung, die nicht im Handel ist, durch die Güte des Herrn Beulé in Paris. Ich theile ferner eine Angesichts des Lyoner Originals von mir selbst vor zwei Jahren aufgezeichnete Beschreibung mit.

VI.

Lyon, d. 7. Mai 1863. Gemälde Albrecht Dürers auf der städtischen Gallerie.

'Die Jungfrau sitzt in der Mitte des Bildes vor einem sehr dicken, dunkeln Baumstamme, der, bis zum obern Rande reichend und das Gemälde durchschneidend, gleichsam die Rücklehne ihres Sitzes bildet. Ihr röthlich blondes Haar mit halbgoldlichen Lichtern fällt aufgelöst an der rechten Seite über Hals und Schulter bis auf die Brust und weiter tief zum Gürtel herunter. Sie ist ganz schwarz

[redacted]

betend vor der Brust zusammengelegt, und mit einer hohen Kaiserkrone auf dem Haupte. Zwischen ihrem Kopfe und dem der Heiligen ein mit Rosen bekränzter Mönchskopf, sich vordrängend und nach Maria schauend. Sein Teint ist dunkel, das Gesicht vortrefflich gezeichnet und gefärbt. Dicht am Rahmen endlich, noch weiter zurück aber und gleichfalls wundervoll gemalt, ein anderer männlicher Kopf mit schwarzem Barett, und hinter diesen Köpfen viele andere im Vordergrunde, mehr und mehr zurücktretend, so daſs das Ganze eine Art Gedränge bildet.

Hoch herausragend darüber dann, auf gleicher Höhe mit Maria, ein geflügelter Engel in dunkelrothem Gewande, die Rechte mit gehobenem Zeigefinger zum Himmel erhebend, in der Linken einen Lilienstengel; und über ihm wieder, ein wenig mehr der Mitte des Gemäldes und dem sie durchschneidenden Baumstamm zu, mitten aus dem blauen Himmel herausguckend ein kleiner nackter Kinderengel, mit dem allein sichtbaren Oberkörper über ein federweiſses Wölkchen sich vorstreckend, das wie ein Kissen unter seinen Aermchen liegt. Er streut mit beiden Händen Linien und rothe Blumen herab. Links nach dem Rande zu schlieſsen junge Baumstämme die auch bis nach oben hin in den Rand gehen, auf dieser Seite die Composition ab.

Dies der linke Theil des Gemäldes, dessen Mitte, nach dem untern Rande hin, ein tief zu Füſsen der Jungfrau sitzender Engel bildet, im Alter eines zwölfjährigen Mädchens etwa und ganz en face, in die Saiten einer Laute greifend und mit halb geöffneten Lippen vor sich hin singend. Sein Gewand ist weit und umgiebt ihn in tiefgeschnittenen reichen Falten, die Lichter goldlich, mit leiser Neigung ins Schwefelgelbe, die dunkleren Stellen röthlich gelb, die ganze Färbung schimmernd und durchsichtig: man sieht, es ist kalt untermalt worden und eine warme leuchtende Lasur darübergebracht. Rechts neben diesem Engel, als Gegenstück zur heiligen Katharina drüben und ebenso scharf im Profil der Jungfrau zugewandt, Kaiser Max, kniend, das Haupt ein wenig vorgeneigt auf das die Jungfrau mit ausgestreckter Hand einen Rosenkranz eben niederlegen will. Die Kaiserkrone steht vor seinen Knien, zwischen ihm und dem die Laute spielenden Engel, seine Hände will er eben wie zum Gebete zusammenlegen, noch aber sind sie mit halbgespreizten Fingern geöffnet und von einander entfernt, so daſs die Be-

wegung zugleich entzücktes Erstaunen ausdrückt. Ein steiffaltiger, weitausgebreiteter Mantel umgiebt ihn, der, bis in den Rand rechts hineinreichend und von ihm abgeschnitten, die ganze rechte Seite des Gemäldes unten mit seinen sich hoch stauenden Falten ausfüllt. Seine Farbe ist ein leuchtendes tiefes Roth, während das Gewand der heiligen Katharina, das in derselben Weise, aber weniger prachtvoll und weder so breit, noch so schön gelegt in den linken Rand des Gemäldes hineinreicht, blau ist. Vor der Brust hat der Mantel des Kaisers eine breite hellbraune Pelzverbrämung, um die Schultern liegt eine aus flachen, durchbrochenen Gliedern aneinander sich schliefsende silberne Kette, vorn daran ein mit dicken hängenden Perlen besetztes Kleinod das in den Pelzbesatz auf seine Brust fällt.

Hinter ihm nach rechts hin und etwas im Hintergrunde ein Ritter in voller, sorgfältig ausgeführter Rüstung, doch ohne Helm. Dem Kaiser hängt das Haar vorn tief auf die Stirn, hinten bis über den Nacken auf den Mantel herab, eher gelockt als schlicht. Maria hält den Kranz noch fest gefafst den sie ihm eben darauf setzen will, während kleine amorinenartige Kinderengel von beiden Seiten sie umflatternd frische Rosenkränze zutragen; einer hat ihrer eine Anzahl wie Reifen über dem Aermchen hängen. Ueberall begegnen dem Auge Rosen auf dem Gemälde. Ganz zur Rechten, zwischen dem Ritter und dem Rande, eine junge Frau in Schwarz, bereits mit Rosen gekränzt und in den Händen obendrein einen Ro-

[redacted]

uns zugewandt: man gewahrt recht wie er sich im Spiegel malte. Er trägt ein rothes schwerfaltiges Gewand (vielleicht der französische Mantel von dem er Pirkheimer schreibt 'daſs er ihn habe grüſsen lassen), die dicken, voll ausgestopften Aermel roth und schwarz in breiten Streifen wechselnd; um Hals und Schultern ein braun ins Rothe spielender, breit überfallender Pelzkragen. Auf einem in seiner Hand sich entrollenden Pergament lesen wir: Exegit quinquemestri spatio Albertus Durerus Germanus MDVI, und sein Monogramm darunter. Der neben ihm, mit einem schwarzen Barett bedeckt, könnte Pirkheimer sein: Dürer ist baarhäuptig. Ueber ihnen, aber zum Vordergrund gehörig, ein aus dem Himmel heraussehender Engel der Blumen streut, wie drüben. Hinter ihnen ein paar schlanke Baumstämme.'

Dürer und sein Freund sind was die Malerei anlangt die beste Partie des Gemäldes. Dann der Kaiser: genau im Profil, schwere, matte Augendeckel, melancholischer Mund, alt, aber die Farbe frisch und durchsichtig. Eben so portraithaft lebendig und realistisch keck gemalt alle übrigen Männerköpfe auf dem Gemälde. Ganz anders behandelt dagegen der Engel zu Füſsen Maria's. Sein Anblick geistig, der Blick schwärmerisch, der singende Mund als sähe man ihn sich erschlieſsen: alles aber mehr idealer Anschauung gemäſs und keineswegs naturalistisch treu einem bestimmten Modelle nachgebildet. Der Gegensatz ist seltsam. In noch höherem Maaſse der Anblick der Jungfrau, die stark, fast dick, gutmüthig lächelnd, ja ausdruckslos, ungeschickte, unschöne Hände zeigt, während die des Kaisers dicht daneben so voller Ausdruck sind. Und endlich die heilige Katharina sammt der bekrönten Frau hinter ihr und dem lilientragenden Engel darüber: alle drei so auffallend kalt gemalt, so hölzern in jeder Beziehung daſs man kaum an dieselbe Künstlerhand glaubt. Die Carnation undurchsichtig, die Gesichter ohne jeden Ausdruck, die Schatten tintenartig schwarz. Dieser Abstich um so wunderlicher, als die Männerköpfe dazwischen so leicht hingesetzt sind. Derselbe Unterschied bei den die Luft bevölkernden Kinderengeln. Zwei besonders, die flatternd zu beiden Seiten eine aus feinem Goldgespinnst und Edelsteinen aufgethürmtes hohes Diadem über dem Haupte der Jungfrau schwebend halten, sind reizend in jeder Bewegung und licht in der Farbe, während dicht daneben ein anderer ganz mit handwerksmäſsigem Ungeschick gemacht ist.

Auch das Gewand der Heiligen ist steif und ärmlich in den Falten, ebenso ihre Hände leblos, die Augen der Gekrönten hinter ihr sogar verzeichnet: dazu kommt daſs während die rechte Seite des Gemäldes in Bezug auf die Farbe die beste brillanteste Gesammtwirkung zeigt, auf der andern Seite diese Harmonie mangelt. Wie erklärt sich dies?'

'Ich bin zu dem Bilde immer wieder zurückgekehrt. Die guten Köpfe darauf erschienen stets neu, immer frischer, lebendiger; der Albrecht Dürer's versetzt uns wie unmittelbar in seine Gegenwart. Man meint er müſste eben erst den Pinsel fortgelegt haben. Das Antlitz des Kaisers hat ein wenig gelitten, die Tafel im ganzen aber ist wohlerhalten, einen einzigen Riſs abgerechnet. Der Angabe des Directors der Gallerie zufolge wurde das Gemälde in den Napoleonischen Kriegen aus München nach Paris gebracht und von da nach Lyon geschenkt, weshalb es dann im Jahre 15 übersehen und Frankreich erhalten blieb. Soweit meine Aufzeichnungen.'

Diese letztere Angabe ist nun ohne Zweifel falsch. In München war das Bild niemals. Viel einfacher in der That, anzunehmen daſs es die in den zwanziger Jahren aus Wien verschwundene Tafel sei. Hierauf paſste auch was Hirt in Betreff der Originalitätsfrage in der oben genannten Recension aus seinem eigenen Notizbuche mittheilt: 'daſs die freie Behandlung des Gemäldes leicht den Verdacht 'erwecken könne, es sei nicht Original; bedenkt man indessen die 'Gewandtheit des deutschen Malers, warum sollte er sich nicht be-

[redacted]

Niemand aber zweifelt daran dafs das Gemälde im Kloster Strahow gleichfalls ein Original sei. Leider kenne ich es aus persönlicher Ansicht nicht. Da dasselbe seit seiner Restauration im Jahre 1839 (bei Kugler, ed. Burckhardt das Nähere) als verdorben und übermalt angesehen wird, in dem Maafse dafs, wie mich ein kürzlich aus Prag kommender Kunstfreund versichert, wenig Aechtes mehr darauf zu erkennen bleibt, so wird der in der beigefügten Photographie mitgetheilte, im Jahre 1835, vor der Restauration also, sorgfältig gezeichnete Stich heute vielleicht mehr gewähren als das Original im jetzigen Zustande selber. Jedenfalls aber genügt er um eine Vergleichung der Strahower Composition mit der des Lyoner Gemäldes möglich zu machen, und auf diese kommt es mir jetzt zumeist an. Denn durch sie wird es gelingen, das Verhältnifs der beiden Werke zueinander erkennen zu lassen und uns in Stand zu setzen jedes von beiden für original halten zu dürfen.

VII.

Wir vermögen bei einigen Werken Raphaels das Heranwachsen zu höherer Vortrefflichkeit während der Arbeit zu beobachten. Mehrere von seinen Gemälden für die Stanzen, am besten aber sein erhabenstes Stück darunter, die Disputa, läfst uns im Anblick der erhalten gebliebenen Studienblätter stufenweise verfolgen wie die Composition endlich zu dem ward als was sie sich in der letzten Ausführung zeigt. Von dem ersten Gedanken beginnend sehen wir das Werk sich zu endlicher voller Blüthe entwickeln. Man lege die Blätter nebeneinander welche die linke Seite der Composition darbieten. Das Frankfurter mit den nackten Figuren, das Wiener mit dem ersten Versuch der Gewandung, endlich einen Stich des Gemäldes selbst. Welche immer gröfsere Harmonie der Linien! Immer einfacher gliedern sich die Gruppen, immer leichter und lebendiger wird der Faltenwurf! Immer feiner findet sich abgewogen, welche Theile der Körper nackt oder bekleidet zu erscheinen haben, und von den Gewändern, was in kleinen Falten, was in starken Massen zu geben sei. Bewunderungswürdig sind diese Verbesserungen, ein Reichthum der Erfindung im scheinbar Unbedeutenden offenbart sich, der wenn auch zu Raphaels Zeit kaum beachtet, da Niemand diese Vorstudien kannte, und auch heute vielleicht nur von Wenigen untersucht, dennoch einst eingehenderer Betrachtung werth gehalten werden wird,

sowohl von Kunsthistorikern als Künstlern. Stets wählt Raphael zuletzt das was das frühere ganz und gar übertrifft, und was wir, verfolgten wir die Entstehung nicht mit eignen Augen, für fertig und unumgänglich von Anfang an gehalten hätten, als sei unmöglich dafs es dem Meister nicht im Augenblick der ersten Erfindung gleich so vor der Seele gestanden.

Einen ähnlichen Procefs lassen die beiden hier vorliegenden Werke Dürers erkennen. Freilich, seine Skizzen und Handzeichnungen besitzen wir nicht. Auch sind die Stiche nach denen wir hier urtheilen von ungleichem Werthe. Der Lyoner ist ziemlich ungeschickt in der Zeichnung; beide aber sind in gar zu kleinem Formate. Gröfsere, genauere Zeichnungen würden ganz andere Resultate ergeben.

Ich beginne mit den beiden Marien. Unschön ist auf dem Lyoner Gemälde die doppelte, allzubreit auf der Brust zusammenstofsende Borte des Kleides. Auf der Strahower Tafel sehen wir sie nur einfach und in der Linie der Form des Körpers leise angeschmiegt. Diese doppelte Borte nun, links daneben die Linie des fallenden Mantels (am Ellenbogen des Kindes entlang), sodann die das herabfallende Haar begrenzenden Linien, endlich der auf derselben Seite herabfallende Mantel bilden auf der Lyoner Composition sieben senkrecht nebeneinanderliegende, steife, unschöne Linien. Sämmtlich sehen wir sie auf dem Strahower Gemälde vermieden. Die erste, von links an genommen, wird durch den Arm des Kindes unterbrochen, die Borte ist, wie bemerkt, nur einfach und etwas geschwun-

[redacted]

Abhängigkeit. Hätte ein Copist nach der Strahower die Lyoner Madonna schaffen wollen, so wäre, um diese mit denjenigen Veränderungen herzustellen die das Lyoner Gemälde zeigt, bei weitem grösſere Mühe nöthig gewesen, als wenn er nichts gethan als treu zu copiren was vorlag. Denn um wie viel roher die Lyoner Jungfrau erscheint, immerhin sind Stellung und Faltenwurf bei ihr natürlich und voll Leben, ohne den Gedanken aufkommen zu lassen es sei nach einem Vorbilde gearbeitet worden. Die Strahower Madonna konnte durch einen Proceſs geistiger Erhöhung wohl aus ihr hervorgehn, nicht aber diese dagegen durch eine Erniedrigung von geringerer Hand zur Lyoner gleichsam heruntergearbeitet werden, so wenig etwa ein Copist der Disputa durch sein Unvermögen das Original zu erreichen etwas hätte zu Stande bringen können was Raphaels ersten Skizzen zu dem Werke ähnlich sah. (Dies ist, nebenbei bemerkt, auch der Grund weshalb man viele gefälschte Zeichnungen Raphaels sogleich erkennt, bei denen der Fabrikant nicht verbergen konnte daſs er das Gemälde vor Augen hatte).

Dieselbe harmonische Vereinfachung des Gewandes die wir bei der Madonna des Strahower Gemäldes bemerken, fällt bei dem ihr zu Füſsen sitzenden Engel auf. Alle auf dem Lyoner Bilde eckigen, zu scharf horizontal und dann wieder senkrecht laufenden Falten sind hier zu sanfterem Flusse gemildert. Man sehe wie das auf der Lyoner Tafel mehr vorliegende rechte Knie, auf der Strahower Composition durch eine schöne, vom Knie des linken Beines zum rechten Fuſse laufende Falte verdeckt wird: wie geschmackvoll die Zuthat des über dem rechten Schenkel liegenden Bandes wirkt. Der Aermel des rechten Armes dagegen ist einfacher geworden. Ueberall an Stelle des die Natur in alter realistischer Weise mehr abschreibenden ersten Wurfes, ein die Natur tiefer empfindendes, doch mehr beherrschendes ausgleichendes Studium.

Beim Mantel des Kaisers sei nur darauf hingedeutet, wie Dürer sich auf dem Lyoner Bilde die Darstellung der auf den Boden stoſsenden Falten zum Theil dadurch erspart hat daſs er sie mit den Steinen verdeckt die im Vordergrunde liegen. Wie glücklich aber hat er auf der Strahower Tafel die ganze Composition nach beiden Seiten hin verbreitert! Dieselben, den Rosenkranz haltenden Hände der hinter dem Kaiser knienden Frau des Lyoner Gemäldes, sind auf dem Strahower einer neu hinzukommenden Gestalt verliehen,

während die Frau mehr zurückgebracht wurde. Auf der andern Seite dagegen ist der sich vordrängende Geistliche nun zu bei weitem gröſserem Theile sichtbar. Hier wie dort hat Dürer nicht etwa dadurch Raum geschaffen, daſs er ansetzte, sondern er lieſs die Composition sich ausdehnen und organisch zu gröſserer Fülle anschwellen. Wie glücklich hat er die Zahl der für die Jungfrau Rosenkränze zutragenden Engel vermehrt, mit wie geschmackvollem Takte den schweren, das Bild düster durchschneidenden Baumstamm in einen leichten, baldachinartigen Teppich verwandelt und die beiden blumenstreuenden Engel der Lyoner Tafel dazu verwandt hier die tragenden Schnüre dieses Teppichs zu halten. All das sind Züge eines das eigne Werk erhöhenden Meisters.

Der seltsamste Unterschied muſs nun aber besprochen werden: an Stelle der heiligen Katharina des Lyoner Werkes und der gekrönten Frau hinter ihr erblicken wir auf dem Strahower die Gestalt des Pabstes und eines Cardinals. Und was noch auffallender ist: gerade in diesem Punkte, wo die beiden Compositionen oberflächlich betrachtet am meisten von einander abzuweichen scheinen, thun sie es am wenigsten. Denn die äuſsern Umrisse der beiden Frauen mit allem was dazu gehört decken auf das genaueste den von dem Pabste und dem Cardinal eingenommenen Raum der Tafel, die Grundfalten stimmen im Ganzen wie Einzelnen und das Vertauschen der Darstellungen erscheint etwas so leicht ausführbar gewesenes, daſs es nur geringer Aenderungen bedurfte um aus Einem das Andere zu gestalten.

Bedenken erregen könnte, findet sich durch einen Beweis bestätigt der auf ganz anderem Wege zubereitet wurde: durch einen Vergleich der Inschrift der Gemälde mit Dürer's während ihrer Entstehung geschriebenen Briefe.

Auf beiden Tafeln lesen wir dafs sie innerhalb eines Zeitraums von fünf Monaten entstanden seien. Zu Lichtmefs, Anfang Februar 1506, meldet er Pirkheimer, er habe seiner 'bösen Hände' wegen jetzt erst angefangen zu entwerfen. Demzufolge hätte das Gemälde Anfang Juli müssen vollendet sein. Erst im September jedoch ist es soweit, die Arbeitszeit betrüge mithin sieben statt fünf Monate. Nichts natürlicher als anzunehmen, Dürer habe die Lyoner Tafel zuerst vorgenommen, sie bis auf einen gewissen Punkt gebracht, dann liegen lassen und eine neue, gröfsere Tafel begonnen. Dafs er die Arbeit Anfangs für wenig bedeutend ansah, erhellt aus seinem ersten Briefe, worin er (im Januar 1506) schreibt, die Kosten würden keine 5 Gulden betragen und die Tafel Ostern schon auf dem Altare stehn. Nun zieht sich seines Uebels wegen der Beginn der Malerei hinaus. Einflufs der venetianischen Muster und einiger Ehrgeiz lassen ihn allmählich erkennen dafs er die Sache zu leicht genommen. Er merkt dafs von dem Erfolg des Werkes etwas abhänge, er macht die Entdeckung dafs die Composition Correcturen bedürfe, dafs das Format ungünstig sei: er beschliefst endlich ganz von vorn anzufangen. Jetzt will er, lesen wir in den Briefen, 'den venetianischen Malern zeigen dafs er nicht blofs in Kupfer zu stechen sondern auch zu malen verstehe'. Er klagt dafs 'grofse Arbeit' an der Tafel sei, die ihm wenig einbringe; er werde später fertig werden als er gedacht; er berechnet wie viel er anderweitig hätte verdienen können. Dieser Verlauf der Dinge scheint mir ein ganz natürlicher. Nur das bliebe noch festzustellen, wer in der Folge die erste Tafel vollendet, die Dürer unfertig stehn liefs, und die er (dies freilich nur eine Conjectur), nur unter der Bedingung einem geringeren Künstler zum Fertigmachen überliefs dafs die noch fehlenden Personen (Pabst, Cardinal und heil. Dominicus) durch andere ersetzt würden. Schliefslich mufste dann noch der Madonna die grofse schwarze Fliege aufs Knie gesetzt werden, die recht als Unterscheidungszeichen erscheint und vielleicht einmal auf den Namen des Malers leitet, auch, da sie sich auf dem 1780 als in Wien befindlich beschriebenen Stücke wie auf dem heutigen Lyoner befindet, eine Art von Beweis für beider

Identität liefert. Wie wenig es übrigens aufserhalb Dürer's Natur lag, sich von fremder Hand helfen zu lassen, zeigt seine Correspondenz mit Jacob Heller. Er stand ganz auf dem praktischen Standpunkte seiner Zeit, handwerksmäfsig seine Thätigkeit nach besten Kräften zu verwerthen, und es wäre ihm nicht eingefallen ein unfertiges Gemälde mit dem irgend noch etwas aufzustellen war unbenutzt in der Ecke stehn zu lassen.

VIII.

Nur die Bedeutung des Werkes bliebe noch aufzuklären. Voll von Portraits zeigt es meistens doch unbekannte Gesichter. Sicher sind der Kaiser und Dürer selbst, auch wohl Pirkheimer neben ihm. Der Pabst mufs Julius II. sein, wenn auch die an dieser Stelle ganz neue Strahower Tafel keine Aehnlichkeit mehr blicken läfst. Auffallend sind die fast abgelebten Züge Maximilian's, die Zeichnung welche Dürer 12 Jahre später vom Kaiser machte, zeigt einen jungen kräftigen Mann dagegen. Ich weifs nicht ob er 1506 dem Kaiser bereits persönlich nahe gekommen war. Dafs alle anderen Köpfe auch Portraits sind, scheint sich von selbst zu verstehen, vielleicht dafs eine Vergleichung mit andern Werken einige daraus noch bestimmen läfst. Bedenklicher ist der gesammte Vorgang. Ob es damals schon Sitte war sich im Andenken an den heiligen Dominicus so mit Rosen zu bekränzen, weifs ich nicht. Jedenfalls war die Dar- [redacted]

Per me discedent haec tristia tempora; per me
Foetor avaritiae, livor et injuriae.
Hinc abeat delator atrox, custosque profanus,
Janua stet foribus semper aperta suis,
Auguror eveniet, sic Dii statuistis in alto:
Nec spernas: vates dicere vera solent.
Dum Rosa florebit, viridesque sub arbore fructus
Dum dabit et pascet omnes odore suo,
Discedent fraudes et sordida munera; Turchae
Terga dabunt Venetis insidiosi piis,
Et quae vela dabat ventis, Astraea redibit
In Veneti ridens candida tecta soli.
Gaudeat ergo omnis Venetum praeclara juventus,
Gaudeat ordo equitum, gaudeat ordo patrum:
Principe sub roseo Saturnia regna redibunt,
Dona cadent, hostes turpia terga dabunt.

In freier deutscher Uebertragung:

Ich bin die Rose, gewöhnt die gewaltigen Türken zu bänd'gen,
Ich bin die Rose, an der nimmer ein Makel zu sehn.
Ich bin die Rose: ihr wisst, wie oft ich, Bürger Venedigs,
In die Annalen der Stadt glänzende Blätter gestreut!
Ich bin die Rose, es blüht wo mein lieblicher Athem die Luft füllt,
Frieden, es fallen dem Sturm machtlos die Schwingen herab.
Traurige Zeiten, ihr flieht! Und der Geiz und der Neid und die Zwietracht
Fliehn wie die Wolken der Nacht wenn sich die Sonne erhebt.
So wird es sein! Es verschmäht der Götter geheiligte Macht nicht
Das zu erfüllen was fromm schauend ein Dichter gesagt!
Blühn wird die Rose, sie wird mit ihrem Dufte das Leben
Reinigen, das nur zusehr Trug und Gemeinheit erfüllt,
Und, die so lange entflohn, die Gerechtigkeit, sieh, wie sie lächelnd
Ihre Galeere zurück nun in den Hafen uns lenkt!
Was ihr vergebens ersehnt von der Gnade der Götter: es sinkt euch
Reichlich umsonst aus der Höh' jetzt in die Hände herab.

Unter dem rosigen Herrn, ihr Senatoren und Bürger,
Freut euch, brechen Saturns glückliche Tage uns an!

Nun wissen wir, aus Sansovino's Beschreibung Venedigs (1581) dafs ein Fugger es war der Dürer's Gemälde der deutschen Kirche schenkte. Die Nürnberger grofsen Herren standen damals vortrefflich mit der Stadt. besser als der Kaiser selber, den sie jedoch nicht verleugnen durften. Ich glaube es dürfte für eine der feinsten diplomatischen Schmeicheleien gelten, auf Fuggers Idee hin vielleicht, Kaiser und Pabst hier als durch Loredan's Rosen versöhnt zu den Füfsen Maria's erblicken zu lassen. Jedem geschah sein Recht, dem Dogen vielleicht am meisten, der, wenn auch persönlich nicht dargestellt, im Symbol die beste Rolle spielte. Jeder von dreien konnte als Hauptperson angesehn werden. Einer von Professor Hotho freundlich mitgetheilten Notiz entnehme ich dafs die die päbstliche Krone im Vordergrunde so auffallend beschattende Staude eine Rose ist. Auch das war wohl nicht ohne Absicht auf das Gemälde gebracht worden. Ich führe diese Vermuthungen nicht weiter aus. Vielleicht dafs, wenn die Aufmerksamkeit einmal darauf gelenkt ist, später sich Stoff zu weiteren Ausführungen findet.

IX.

Dies Dürer's Hauptwerk in Venedig, nach dessen Vollendung er nach Bologna ging. Nicht über Mantua: er wollte dahin um Mantegna zu sehn, gab es aber auf weil der alte Meister gerade an

[redacted]

'man sagen möchte eine ehrliche deutsche Haut. Hätte doch das 'Glück Albrecht Dürern tiefer nach Italien geführt! In München 'habe ich ein paar Stücke von ihm gesehen von unglaublicher Grofs-'heit. Der arme Mann, wie er sich in Venedig verrechnet und mit 'den Pfaffen (?) einen Accord macht, bei dem er Wochen und Mo-'nate verliert! Wie er auf seiner niederländischen Reise gegen seine 'herrlichen Kunstwerke, womit er sein Glück zu machen hoffte, Pa-'pageien eintauscht, und, um das Trinkgeld zu sparen, die Domesti-'ken portraitirt, die ihm einen Teller Früchte bringen! Mir ist so 'ein armer Narr von Künstler unendlich rührend, weil es im Grunde 'auch mein Schicksal ist, nur dafs ich mir ein klein wenig besser 'zu helfen weifs.'

Dürer hätte, wäre er nach Rom gegangen dort im Grunde nicht mehr als in Venedig und Bologna gefunden: weder Raphael's noch Michelangelo's Malereien waren damals dort begonnen. Viel auffallender erscheint dafs er von dem näher gelegenen Mailand, wo Lionardo eine Schule gegründet hatte deren Einflufs bald auch in Venedig zu Tage kam und die seiner Natur eigentlich am meisten hätte zusagen müssen nie mit einer Sylbe redet, auch später Lionardo's niemals erwähnt. Italien aber war nicht für ihn. Der Senat von Venedig wollte ihn halten mit 200 Dukaten jährlich, er schlägt es aus, obgleich ihm zu Hause nichts geboten wurde, weder Gehalt noch Bestellungen, deren Uebermaafs er in Venedig kaum befriedigen konnte. Wäre die innere nationale Abneigung nicht gewesen, Dürer hätte in Italien vielleicht Werke zu Stande bringen können, die seinen Namen anders noch unsterblich gemacht als er es heute ist.

Gerade für diese Möglichkeit ist die Vergleichung der Lyoner und Strahower Tafel wichtig. Auf der letzteren scheint der italienische Geist plötzlich in ihm lebendig geworden zu sein. Wie leicht und glücklich diese Gestalten sich zu Gruppen bilden; welche Mannigfaltigkeit der Bewegungen; keine Figur nur deshalb gezeichnet um die Kunst zu zeigen, und doch jede so völlig geeignet dazu. Diesen Cardinal sammt dem sich vorneigenden Mönche mit dem Kreuzstabe davor hätte Raphael nicht ruhiger und eleganter an ihre Stelle gebracht, während der die Laute spielende Engel allein fast ein absichtlicher Beweis zu sein scheint, zu zeigen dafs er auch zu coloriren wisse wie in Italien. Was hätte Dürer geschaffen, wäre er statt in ein beschränktes Nest, wo er bald zum Grabstichel

wieder greifen mufste, in eine deutsche Hauptstadt mit reichem kunstsinnigen Adel darin zurückgekehrt. Goethe fühlte das wohl. Es ging ihm selbst nicht besser.

Indefs was verhinderte Goethe, in Rom immer zu bleiben wie einmal seine Absicht war, und was Dürer, den Gedanken gar nicht aufkommen zu lassen, Nürnberg mit Venedig zu vertauschen? Das Gefühl doch wohl dafs sie dort nicht verstanden würden und dafs jeder Künstler nur im eignen Lande zur Blüthe kommen könne. Dürer's ganzes Wesen drängte auf genaueste Wiedergabe der vorliegenden Natur. Das nennt Goethe das Peinliche an ihm. Das Ideale ist für uns ein anderes als für den Romanen. Der Romane möchte das Schöne, Liebliche, Ergreifende an sich darstellen, es entstehen lassen wie Gott Rosen erblühn, Nachtigallen singen oder Berge einstürzen läfst: als Erscheinungen die ohne Zusammenhang mit der historischen Entwicklung der Menschheit nur für sich und in sich existiren. Es ist gleichgültig in welchem Jahrhundert die Rose blüht: immer derselbe Frühling der sie hervorruft. Der Germane will die Erscheinungen aber da erblicken wohin sie der allgemeinen Geschichte nach gehören. Seine Gestalten sollen das Datum ihres Lebens an der Stirne tragen. Betrachten wir Dürer's Portrait Holzschuhers. Keine Leidenschaft darin, nichts irgendwie auf aufserordentlichem Wege uns packendes. Aber welch ein Charakter! Man wird nicht müde sich den Mann darzustellen an der Stelle wo er stand und [redacted]

X.

Eine Frage hier noch. Goethe schreibt von Rom den 1. März 1787. 'Sontags gingen wir in die Sistinische Capelle, wo der Pabst 'mit den Cardinälen der Messe beiwohnte. Da die letzteren wegen 'der Fastenzeit nicht roth, sondern violett gekleidet waren, gab es 'ein neues Schauspiel. Einige Tage vorher hatte ich Gemälde Al-'brecht Dürer's gesehen und freute mich nun so etwas im Leben an-'zutreffen.' Was meint er damit? Ich kenne in Rom nichts von Dürer als Christus unter den Schriftgelehrten im Palast Barberini: das wunderliche Bild das er auch in Venedig gemalt haben soll. Dann das Portrait im Palazzo Borghese, und einige Kaninchen auf Pergament im Palaste Corsini. — Das reizende kleine Bild das ich im Palazzo St. Angelo in Neapel von Dürer's Hand sah, gez. 1508, ein blumenbindendes, im Fenster sitzendes Mädchen darstellend, mit der Schrift 'Ich bind mit, vergiſs mein nit', scheint Goethe nicht gesehn zu haben, obgleich es, Tischbein zufolge, zu seiner Zeit wohl schon dort war. Von den neueren deutschen Kunstschriftstellern die von Dürer handeln, habe ich es gleichfalls nirgends genannt gefunden. —

Endlich ein Vorschlag. Wie wäre es wenn eine der verschiedenen deutschen Regierungen die ein so auffallendes Interesse für die bildenden Künste zeigen, geschickte Leute nach Lyon und Strahow schicken wollte um in der Gröſse des Originales ganz genaue Cartons und darauf auch Copien in Farben von den beiden Gemälden anfertigen zu lassen? Nach den Cartons könnten dann Photographien angefertigt werden, durch welche die Werke in Deutschland Verbreitung fänden. Die Copien aber würden jeder Gallerie zur Bereicherung und Zierde gereichen, wie dem Basler Museum die für die Stadt eigens bestellte Madonna von Holbein in Dresden.

Oder wenn die Regierungen es unterlieſsen, könnte ein reicher Privatmann die Sache unternehmen, oder ein Verein. Die Kosten würden sich nicht hoch belaufen und der Verkauf der Photographien einen Theil wieder einbringen. Darauf allerdings müſste gesehn werden daſs man den Auftrag einem zuverlässigen Zeichner gäbe.

Es wäre überhaupt schön wenn irgendwo in Deutschland eine Sammlung sämmtlicher Dürer'scher Werke in Photographien begonnen würde. Denn glaubt ein deutscher Künstler der heutigen Zeit auch die Kenntniſs der Entwicklung fremder Kunst entbehren zu

können, die der eigenen wird doch jedem nothwendig erscheinen. Wie viele aber, eine Anzahl Kupferstichliebhaber ausgenommen, wissen was Dürer that und sind im Stande wenn sie einem seiner Werke gegenüberstehen, ihm der Zeit nach die richtige Stelle zu geben?

Der Brief Dürers an Pirkheimer welcher sich auf dem Britischen Museum befindet, ist zum erstenmale von Geheimerath Waagen in den Wiener Recensionen zum Druck gebracht worden. Ich lasse denselben verschiedener Bemerkungen wegen die ich daran zu knüpfen habe, hier noch einmal erscheinen. Geheimerath Waagen sagt, die von ihm benutzte Abschrift sei vollkommen treu, jedenfalls aber scheint der Abschreiber oder Herr Geheimerath selbst die Interpunktion, insoweit es nicht Punkte sind, zugesetzt zu haben. Ich lasse diese deshalb vorweg fort.

Grose legressa habe ich empfangen in ewren priff der mir antzewgt dz über schwenklich lobe so ir von fürsten und heren habt. Ir müst ewch ganz verkert haben dz ir so senft seit worden. Es [redacted]

nie gemacht hab und wie ir ewch selbs wol gefalt also gib ich mir hy mit awch zu fersten dz pessers Maria pild im land nit sey wan all Künstner loben dz wy ewch dy herrschaft sy sagen dz sy erhabner leblicher gemell nie gesehen haben. Itz ewer oll dornach ir geschriben hand schick ich ewch beim kantengysserle potten awch das geprent glas dz ich euch peim ferber potten geschickt hab fersich mich es sey ewch noch worden. Itz der tebich halb hab ich noch kein gekawft man kan kein vyreckten zw weg pringen wan sy sind all schmal vnd lang. Wolt Ir der selben haben so will ich sy gern kawffen dorum last michs wissen auch wist dz ich noch awff dz aller lengst in 4 wochen fertig wirt wan ich hab ettlich zu kunterfetten den ichs zw geseit hab vnd von des wegen dz ich pald kum so hab ich sitther mein thafell fertig ist vber 2000 dugaten erbott awsgeschlagen dz wissen all dy um mich wonen hy mit last mich ewch befolhen sein ich hatt vch noch fill zw schreiben so ist der pott weg fertig ich hoff ob . . . woll pald selbs pey ewch zw sein vnd newe weisheit von vch zw lernen. Pernhart Holzpock hat mir gros von ewch geseit ich halt aber er thw es dorum dz ir sein Schwager itz seit worden aber keins dat mir tzörner den dz sy sagen ir werd hübsch so wurd ich ungeschaffen. Es mocht mich vnsing machen ich hab mir selbs ein graw har gefunden dz ist mir vor lawtrer anmut[1]) gewachsen vnd dz ich mich also stenter[2])

zwischen den 18. August und 8. September fallen müsse; allein diese Bestimmung scheint haltlos. Waagen zufolge soll das im vorliegenden Briefe erwähnte 'geprent glas' deshalb weil es auch in dem Briefe vom 18. August erwähnt wird, die Stellung der Briefe zu einander 'am schlagensten beweisen'. Daraus aber geht nur hervor dafs der vorliegende Brief später als der vom 18. August ist, nicht aber dafs er früher als am 8. September geschrieben ward. Vielmehr liegt ein schlagender Grund vor dafs er nach dem Briefe vom 8. September geschrieben worden ist. Zu dem Datum am Schlusse nämlich 'mitwoch nach Mat' bemerkt Waagen freilich 'ob hiermit Matthäus oder ein anderer mit 'Mat' anfangender Heiliger gemeint sei, kann ich nicht entscheiden, sicher aber ist dafs der Brief zwischen dem 18. August und 8. September geschrieben ist.' Mir scheint dafs 'Mat' eine Zusammenziehung von 'Mariae Geburt' ist, der Brief also wenig Tage nach dem 8. September geschrieben ward, was dann auch den ziemlich gleichlautenden Inhalt erklärt. Zudem ist gar kein Grund vorhanden ihn vor den 8. September zu setzen.

[1]) Waagen erklärt 'anmut' mit 'Unmuth'. Das Wort bedeutet jedoch hier 'Sehnsucht' und ist, wie Vieles in Dürers Briefen an Pirkheimer, halb ironisch gebraucht.

[2]) Waagen druckt 'stenter' und setzt ein ? dahinter. Stentern jedoch, bei

ich mein ich sey datzw gepl . . . dz ich übel zeit soll haben. Mein Frantzosischer mantell der husseck[1]) und der prawn rock lassen ewch fast grüssen aber gern w . . . (wirt ich?) sehen wan ewer stuben[2]) kum dz sy sich als hoch pricht.

Datum 1506 jor am mitwoch nach Mat.

Albrecht Dürer.

Dem . . .[3]) weisen her Wilbolt Pirkhamer zu Nürnberg meinem gunstigen Herrn.

---

uns heute noch in dem Compositum abstentern, sich abstentern erhalten, bedeutet sich abarbeiten und wird hier aufserdem leicht aus dem ital. stentare erklärt.

[1]) Husseck weifs ich nicht zu deuten.

[2]) Waagen meint, mit Hinweis auf den Brief vom 8. September, Stube sei hier für Stubenmagd gebraucht. Dürer sagt dort nämlich, nachdem er eine Reihe von Personen aufgezählt welche Pirkheimer grüfsen solle 'wnd danckt ewer Sthuben 'daz mich grüst hatt sprecht sy sey ein vnflott.' Nach diesen Worten malt er eine abscheulige Frauenfratze, Brustbild mit carrikirter offener Brust hin, und fährt fort 'Ich hab Ir olpawmen Holtz lassen fürn von Fenedich gen awgspurg do las 'ichs liegen woll 10 Zentner schwer und sprecht sy hab sein nit wollen erwarten 'pertzo el sputzo.'

Stube bedeutet aber meiner Kenntnifs nach nirgends Stubenmagd. Ich hatte zuerst gedacht, nach der Analogie von Bursche und Frauenzimmer, wo der Begriff des Raumes sich in den der Person umwandelt, könnte hier von Pirkheimers Badstubengesellschaft, die sich clubartig zu versammeln pflegte, die Rede sein, die im allgemeinen Dürern grüfsen, d. h. ihm einen schlechten Witz durch Pirkheimer sagen liefs, den Dürer so erwiederte. Allein auch hierfür finde ich keine Belege. Wahrscheinlich hatte Pirkheimer einfach geschrieben, seine Stube

[redacted]

In Betreff der pag. 43 geäußerten Vermuthung, Raphael habe außer den 50 Ducaten monatlich noch ein weiteres empfangen, darf ich jetzt aus den übrigen, in Major Kühlens Besitz befindlichen Quittungen von Raphaels eigner Hand, eine fernere mittheilen.

Ferdinandus ponzettus archidiaconus surrentinus camere apostolice presidens Sanctissimi domini nostri pape generalis thesaurarius.

Vobis domino augustino chisio et socijs pecuniarum alumnorum sancte crociate depositarijs Salutem in domino. Auctoritate nostri thesauriatus officij vobis tenore presentium commictimus et mandamus / Quatenus de dictis pecunijs penes vos existentibus / Soluatis ducatos triginta de auro de camera excellenti pictorj magistro Raphaelj de urbino per coloribus et alijs rebus necessarijs in depinpendo cubicula signature palatij sanctissimi dominj nostri, sicut adparet per cedulam manu domini D. de maximis et nobis exhibitam. Quos sic solutos in nostris computis admictemus. Datum Rome in camera apostolica die tercia mensis januarij annj. 1516. pontificatus uero Sanctissimi dominj nostrj Leonis pape X. anno III.

duc. xxx de camera

L. S. Visa Philippus camere apostolice. . . .

Jo raphaello de giouani santi dipintore ho receuto li duch. xxx. ut supra e sonno pè cholori.

Lib. xii. expensorum.

Wir ersehen hieraus daſs Raphael Farben und was er sonst zum Malen brauchte, besonders liquidirte. Wahrscheinlich wurde er mit der Bezahlung der jungen Leute welche, wie angenommen wird, in späterer Zeit das meiste an diesen Werken thaten, ähnlich gehalten. Ganz neu jedoch ist was wir über den Namen der päbst-

lichen Gemächer hier empfangen. Es war bisher als ausgemacht angenommen, dafs nur derjenige Raum in welchem sich die Schule von Athen und die Disputa befinden, den Namen camera della segnatura führte, im Vorzug zu den übrigen, welche im allgemeinen le stanze heifsen. Hier nun sehen wir dafs alle diese Räume mit cubicula signature bezeichnet werden. An sich ist dies allerdings ohne Belang, ja vielleicht völlig gleichgültig, aber ich glaube, in Rom, wo noch dieser und jener für dergleichen Sinn hat, wird die Neuigkeit Interesse erregen.

Ich bemerke noch dafs Jahreszahl und Pontificatszahl dieser Urkunde stimmen, obgleich man, wie auf p. 41, anno quarto erwarten sollte. Leo wurde erst im März 1513 gewählt. — Noch zwei Verbesserungen zu pag. 42: Statt 'Quinctilio' ist zu lesen 'Vincentio' und pag. 41 statt 'aglano' 'aquilano'. Es steht da: 'anqlano' mit einem Punkt über dem q, der auf der photographischen Copie der Urkunde verschwunden war. Dieser Johannes Aquilano ist der bekannte Giovanbatista d'Aquila für den Raphael einen Palast baute.

Dies möchte ich hier noch aussprechen. Bedenken wir dafs es Major Kühlen gelungen ist zwölf Autographen Raphaels zusammenzubringen, lauter wichtige, unbekannte Stücke, heute erst zum Vorschein kommend nachdem nun schon ein Jahrhundert lang solchen Reliquien eifrig nachgespürt wird, so darf man die Hoffnung hegen, es werde auch von andern Meistern dergleichen gefunden werden.

ÜBER KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM.

No. IX. X. September. October. 1865.

Die in Wien erscheinenden 'Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst' enthielten in No. 23 und 24 des dritten Jahrganges folgenden Aufsatz:

MICHELANGELO'S STATUEN DER MEDICAEER
VON C. SCHNAASE.

In Herman Grimm's geistvollem 'Leben Michelangelo's' ist, wie die Leser dieses Blattes mindestens durch die Anzeige No. 3 des v. J. wissen, die Ansicht aufgestellt, dafs die berühmten Statuen des Giuliano und Lorenzo zu Florenz ihre bisherige Benennung mit Unrecht und nur durch eine Verwechselung Vasari's führten und das angebliche Bild des Lorenzo vielmehr den Giuliano darstelle und umgekehrt. Der Verfasser gelangt zu dieser Ansicht nicht etwa durch neu entdeckte Inschriften oder Urkunden, sondern aus innern Gründen. Die beiden Gestalten, wie sie Michelangelo geschaffen, bilden (dies ungefähr ist sein Gedankengang) einen entschiedenen, pikanten Gegensatz. Sie sind beide sitzend und in der Tracht spätrömischer Feldherren dargestellt, aber der eine mit aufrecht gehaltenem Oberkörper, frei umherblickend, in leichter, zum raschen Aufstehen geeigneter Haltung, durchaus rüstig, kühn, jugendkräftig; der andere dagegen ruhig nachsinnend, mit etwas gesenktem, durch den linken Arm gestütztem Haupte, mit dem Zeigefinger leicht den Mund berührend, die Beine ein wenig gekreuzt, durchaus in sich beschäftigt. Zu allen Zeiten hat man dies Bild des Nachdenkens bewundert, es geradezu den Gedanken, 'il pensiero', genannt, während jener andere offene, lebensvolle Jüngling vielleicht noch bewundernswerther ist. Diesen hat man bisher für Giuliano, Herzog von Nemours, jenen für seinen Neffen Lorenzo, Herzog von Urbino gehalten, allein offenbar, so bemerkt Hr. Grimm, im Wider-

spruche mit ihren Characteren. Denn gerade Lorenzo war der kühne, hochstrebende Jüngling, der muthig und hoffnungsvoll in das Leben hineingriff, sein Blick war auf Königskronen gerichtet, seine Eroberungen hatten schon begonnen. Wie sollte Michelangelo dazu gekommen sein, ihm jene unthätige, ruhig nachsinnende Haltung zu geben? Vortrefflich aber paſste dieselbe auf Giuliano, der, wenn ihn auch die Verhältnisse seiner Familie zuweilen zu kriegerischem Auftreten zwangen, an sich eine friedliche Natur war, milde, ein Freund der Wissenschaften, aber dabei stets kränkelnd, den Keim des Todes in sich fühlend, von trüben Gedanken erfüllt, sogar, wie ein von ihm hinterlassenes Sonett erkennen läſst, von Gedanken des Selbstmordes. Nur ihn konnte daher Michelangelo unter der Gestalt des Nachdenkenden, nur Lorenzo unter der des Kriegerischen gemeint haben. Dies erscheint dann unserm Biographen Michelangelo's so schlagend, daſs er es sofort als eine Thatsache betrachtet, neben welcher die bisherige entgegengesetzte Bezeichnung nur als ein, etwa durch Verwechselung Vasari's entstandener Irrthum erscheinen kann. Und wie denn eine feste Ueberzeugung leicht ansteckend wirkt, zumal, wenn sie mit der liebenswürdigen Wärme und Zuversicht, die dem Buche eigen ist, vorgetragen wird, so hat sich auch diese den meisten Lesern mitgetheilt und selbst die Billigung bedeutender Kunsthistoriker erhalten.

Dennoch möchte die ältere Meinung den Vorzug verdienen, und jedenfalls darf sie auf eine strenge kritische Prüfung Anspruch machen.

[redacted]

Von diesen Zeugnissen berührt Hr. Grimm nur das des Vasari, der allerdings der ausführlichste und ausdrücklichste Zeuge ist, aber auch dies nur, um es ohne Weiteres durch die Annahme einer Verwechselung zu beseitigen. Nun fällt es mir nicht ein, für Vasari's Zuverlässigkeit im Allgemeinen eine Lanze einzulegen; jedermann weiſs, daſs ihm unzählige Irrthümer nachgewiesen sind. Aber es gibt doch Fälle, wo nach seinen persönlichen Verhältnissen ein Irrthum kaum denkbar ist, und zu diesen gehört der vorliegende. Gerade in dem Jahre, wo Vasari als Zeichnenschüler in Michelangelo's Werkstatt eintrat, im Jahre 1524 hatte dieser, wie seine Quittung beweist, acht Monate an den 'Figuren für die Gräber der Sakristei von S. Lorenzo' gearbeitet. Es waren dies, wie vollständig erwiesen ist und wie auch Hr. Grimm annimmt, auſser der nur eben begonnenen, auch jetzt noch unvollendeten Madonna, jene Statuen der beiden Mediciäer, und sie muſsten, da der Bau der Sakristei noch sehr zurück, noch nicht einmal überwölbt war, sich in der Werkstätte befinden. Sie waren also die ersten Werke des groſsen Meisters, welche der junge Vasari nun täglich sah nach denen er vielleicht zeichnete, und deren Namen er jedenfalls nennen hörte. Er war freilich erst ein zwölfjähriger, aber ein künstlerisch begabter und höchst eifriger Knabe, dessen Geist damals noch nicht wie später durch eine beispiellose Vielgeschäftigkeit zerstreut war, und dem sich jene ersten Eindrücke tief eingeprägt haben müssen. Auch gibt er selbst einen Beweis davon, indem er des ursprünglichen Planes erwähnt, nach welchem die Sakristei vier Grabmäler enthalten sollte, der später aufgegeben und von Allen vergessen war, aber durch die in Mariette's Besitz gelangte Originalzeichnung erwiesen ist. Dies frühe Verhältniſs Vasari's zu Michelangelo dauerte nun zwar nicht lange; schon 1525 übergab dieser, da er nach Rom berufen wurde, ihn dem Andrea del Sarto, und 1527 verlieſs Vasari selbst Florenz und kehrte dahin erst im December 1535 bleibend zurück, wo Michelangelo inzwischen nach dem Tode Clemens VII (1534) die zwar fast, aber nicht völlig vollendeten Arbeiten an der Sakristei abgebrochen hatte. Er fand den groſsen Meister, der vor Kurzem dem Rufe Paul's III. nach Rom gefolgt war, nicht anwesend; dagegen war es, wie er erzählt, eines seiner ersten Geschäfte, sich in die neue Sakristei zu begeben, um dort die Statuen 'mit groſsem Fleiſse' zu studiren. Hatte er nun auch wirklich die Namen der

beiden Hauptgestalten vergessen oder verwechselt, so war die Zeit, wo Michelangelo daran gearbeitet und die Arbeit in dem Zustande relativer Vollendung verlassen hatte, so nahe, dafs alle die Künstler und andern Personen, mit denen Vasari darüber sprach, davon unterrichtet sein mufsten, und seine etwaigen Irrthümer berichtigt haben würden.

Ich will nicht weiter auf die Hergänge eingehen, welche Vasari bei seiner fortdauernden Verbindung mit den Medicäern in neue Beziehungen zu dieser Grabkapelle brachten. Es kommt nicht darauf an. Denn wenn man ihm auch persönlich allen Glauben versagen wollte, so gewinnen doch die Angaben, welche er über diese Statuen in seinem grofsen biographischen Werke drucken liefs, durch die Umstände eine weit über das Mafs eines persönlichen Zeugnisses hinausgehende Kraft. Bekanntlich besorgte er selbst von diesem Werke zwei Ausgaben, die erste 1550, noch bei Michelangelo's Leben, die zweite achtzehn Jahre später, 1568, wo dieser bereits seit vier Jahren verstorben war. In beiden ist eine Biographie Michelangelo's enthalten, und wenn die der zweiten Ausgabe übrigens bedeutend verändert und vermehrt ist, so sind doch die Stellen, welche die Sakristei von S. Lorenzo betreffen und die Statuen der beiden Herzöge in der jetzt bestrittenen Weise bezeichnen, ganz unverändert geblieben und stehen schon in der ersten Ausgabe, wie in der zweiten. Die erste Ausgabe sandte nun Vasari sofort an Michelangelo nach Rom, welcher ihm dafür in einem Sonette

[redacted]

dem lebenden Orakel' seines Meisters bestimmte Nachrichten 'hervorzuholen'. Dafs Vasari's Biographie ihm zuvorkam, war ihm, wie er ebenfalls, wenn auch ohne Nennung des Namens eingesteht, sehr unbequem, und er beschleunigte nun, angeblich um die Irrthümer und Auslassungen derselben zu berichtigen, die Vollendung der seinigen, so dafs sie schon drei Jahre nachher, 1553, erschien. Es ergiebt sich schon hieraus, dafs er die Arbeit seines Vorgängers nicht ungelesen lassen durfte, besonders aber mufste sie ihm gelegen kommen, um durch Erzählung oder Vorlesung zweifelhafter Punkte den alten Meister zu eigenen Aeufserungen zu bewegen. Dabei würde er dann jene berühmten Werke, wenn sich Vasari dabei einen Irrthum zu Schulden kommen lassen, nicht übergangen und diesen Irrthum nachher in seinem Buche kräftig gerügt haben. Nichts von alledem. Condivi hält sich nur bei den vier allegorischen Figuren der Sakristei etwas länger auf, versichert dann zwar von unseren herzoglichen Statuen, dafs sie mehr göttlich als menschlich seien, gibt sich aber nicht einmal die Mühe, 'diejenigen, für welche die Gräber gemacht wurden' namentlich zu nennen. Er hatte also auf Vasari's Bericht nichts zu entgegnen.

Aber lassen wir selbst Michelangelo und Condivi aus dem Spiele, so mufsten im Jahre 1550 in Florenz noch unzählige Personen leben, welche mittel- oder unmittelbar davon unterrichtet waren, wie jener die Statuen bezeichnet hatte. Man denke an die Künstler, welche die Arbeit des berühmten Meisters eifrig beobachteten, die persönlichen Freunde desselben, von denen wir sogar Briefe über sein Schaffen in der Kapelle besitzen, die Mitglieder, Beamten und Verehrer des Hauses Medici und vor Allem an die Canonici und Diener der Kirche S. Lorenzo, welche diesem Hause ihre Ehren und Würden und die glänzende, ihnen zum Stolz gereichende Ausstattung ihrer Kirche verdankten und sich als Wächter derselben betrachten mufsten. Man vergesse nicht, dafs es sich hier nicht um vereinzelte, an gleichgiltigem Orte aufgestellte Standbilder handelt, sondern um Gräber, in welchen die Ueberreste jener Fürsten ruhten. Giuliano (gest. 1516) und Lorenzo (gest. 1519) waren nicht sofort in der neuen Sakristei, die erst nach dem Tode des letzteren beschlossen und angefangen wurde, aber doch, wie die ausführlichen Berichte über die Begräbnifsfeier ergeben, in der Kirche S. Lorenzo, wahrscheinlich in der alten Sakristei beigesetzt, wo schon

so manche ältere Familienglieder, wie sogar und zwar bis 1559 Lorenzo magnifico und sein Bruder Giuliano in provisorischen Gräbern ruhten. Wann ihre Ueberreste von da in die Gräber der neuen Sakristei translocirt wurden, ist mir nicht bekannt, wahrscheinlich geschah es aber bald nach 1524, wo das Gebäude im Wesentlichen vollendet wurde. Jedenfalls war es im Jahre 1536 geschehen, da Herzog Alexander, der in diesem Jahre durch seinen Vetter Lorenzino de' Medici ermordet wurde, seine Grabstätte, wie selbst das amtliche Kirchenbuch bezeugt, in der neuen Sakristei und in dem Grabe erhielt, worin die Gebeine seines Vaters, eben jenes vorerwähnten Herzogs Lorenzo, bereits ruhten.

Eine Unsicherheit über die Grabstätten oder über die für jede derselben bestimmte Statue ist nach allen diesen Hergängen und bei Michelangelo's lange fortgesetzter eigener Thätigkeit in der Sakristei völlig undenkbar, und wenn Vasari in seinem Werke bei diesem die regierende Familie und den Ruhm von Florenz so nahe berührenden Gegenstande gegen die allgemein anerkannte Wahrheit verstoſsen hätte, so würde er einen Sturm von Berichtigungen hervorgerufen haben, der jedenfalls in der zweiten Ausgabe eine Aenderung zur Folge gehabt haben würde. Wir können also wohl sagen, daſs wir das Zeugniſs aller davon unterrichteten Zeitgenossen, Michelangelo nicht ausgeschlossen, für die Richtigkeit jener Tradition besitzen. Kaum wird irgend eine Thatsache besser verbürgt sein können; selbst ein Gegenbeweis ist kaum möglich. Von Hypothesen

[redacted]

übereinstimmen. Giuliano war allerdings kränklich und zarter Constitution und trotz einiger Feldzüge und seiner Würde als Generalissimus der päpstlichen Truppen gewiſs nicht gerade zum Soldaten berufen. Aber er wuſste sich doch in ein bewegtes Geschäftsleben zu finden; es fehlte ihm weder an Muth noch an diplomatischer Gewandtheit, und wenn Leo X., wie Guicciardini behauptet, daran dachte, ihm die Krone von Neapel zu verschaffen, so muſs er doch auch etwas von Herrschereigenschaften gehabt haben. Jedenfalls war er nicht ein trüber Schwächling, der von der 'Sehnsucht nach Ruhe und einer seltsamen Hoffnungslosigkeit' niedergedrückt wurde, sondern eine offene, empfängliche, liebenswürdige, gesellige Natur, ein Freund der Wissenschaften und besonders der Dichtkunst, die er selbst eifrig und nicht ohne Erfolg übte. Am Hofe zu Urbino, wo er während seiner Verbannung lange einen Aufenthalt fand, war er auf den geistreichen Ton, der dort herrschte, so sehr eingegangen, daſs Castiglione im 'Corteggiano' und Bembo in seiner Schrift über die Vulgärsprache ('le prose') ihn als einen der hervorragenden Theilnehmer ihrer Dialoge einführten. Dabei war er freigebig, prachtliebend, gütig und leutselig; man rühmte, daſs er nach dem Beispiele seines Vaters und Groſsvaters der Gönner der Gelehrten sei. In seinem Palast in Rom hatte er ein Theater, in Florenz verschmähte er nicht, Mitglied einer Künstlergesellschaft 'zur Maurerkelle' zu werden, die sich, wie neben andern Schriftstellern Vasari im Leben des Rustici erzählt, von Zeit zu Zeit zu Mummereien und scherzhaften Darstellungen ziemlich derber Art versammelte. Daher war er denn auch überall und bei Allen beliebt, wurde — in Rom wie in Florenz — gern empfangen und schmerzlich vermiſst. Bei seinem Tode wurde er von Alt und Jung, von allen Ständen, selbst von den Feinden der Medicäer betrauert; man meinte, wie ein Zeitgenosse sich ausdrückt, niemals vollendetere Freundlichkeit und Sittenanmuth ('la più finita humanità') gesehen zu haben.

Nähere Auskunft über seine Stimmung müſsten seine zahlreichen Gedichte geben, von denen aber nur wenige gedruckt sind. In Florenz existiren zwei handschriftliche Sammlungen, eine kleinere in der Laurentianischen Bibliothek, eine gröſsere in der Strozziana, diese vielleicht von ihm selbst oder in seinem Auftrage geschrieben, da die einzelnen Gedichte, von seinem siebenzehnten Jahre begin-

nend, meistens mit der Angabe des Ortes und Tages ihrer Entstehung versehen sind. Crescimbeni, der diesen Codex durchsah, versichert, dafs die Gedichte in Form und Inhalt sehr mannichfaltig, bald ernst, bald scherzhaft, bald satirisch, alle aber von feinem Geiste und gutem Geschmack seien. Dies bestätigen denn auch die wenigen publizirten Sonette, das eine von Crescimbeni, ein anderes bei Roscoe, ein drittes an mehreren Orten, unter anderm in Pignotti's Geschichte von Toscana. Wenn er sich dann nun auch ein Mal wie es in diesem letzten, von Hrn. Grimm theilweise in Uebersetzung mitgetheilten Sonette geschieht, mit dem Selbstmorde beschäftigt und eine Art Rechtfertigung desselben versucht, so ist dies wenigstens nicht die „einzige“ auf uns gekommene Aeufserung dieses Geistes, und man hat keine Ursache, es für etwas Andres als ein Spiel der dichterischen Phantasie, höchstens eine vorübergehende Stimmung zu halten. Seine Krankheit nahm erst in den letzten Monaten eine schlimme Wendung. Im Januar 1515 ging er nach Paris, um sich mit Filiberta von Savoyen zu vermählen, die nach Bericht eines Zeitgenossen zwar nicht schön, aber liebenswürdig und frommen Sinnes war. Dafs diese Ehe eine glückliche war, darf man daraus schliefsen, dafs Ariost an die Wittwe eine umfangreiche Kanzone richtete, in der er ihren Gemahl ihr erscheinen, und sie mit der Hinweisung auf gemeinsame himmlische Freuden über die Zerstörung ihres, mit den wärmsten Farben geschilderten häuslichen Glückes trösten läfst. Er würde dies nicht gewagt [redacted]

Wirren der Zeit fruchtlos herumtummelte und endlich (1504) im Garigliano ertrank. Erst als sein Oheim, Leo X., den päpstlichen Stuhl bestieg, und die Medici ihre alte Stellung in Florenz wieder einnahmen (1512), ging sein Glücksstern auf und erreichte durch den Tod Giuliano's seinen Höhepunkt. Die ehrgeizigen Pläne des Hauses ruhten nun auf ihm allein, die Gunst des Papstes überhäufte ihn mit Würden und Gütern und die Hand einer dem königlichen Hause Frankreichs verwandten Prinzessin, die ihm nebst königlicher Mitgift zu Theil wurde, steigerte seine Ansprüche. Er hegte in der That die kühnsten Gedanken und zeigte deutlich, dafs er bei Durchführung derselben sich nicht durch ängstliche Rücksicht auf die Rechte Anderer zurück halten lassen werde. Macchiavell wufste, was er that, indem er ihm seinen 'Principe' dedicirte. An kriegerischem Muthe fehlte es ihm nicht; es ist richtig, dafs er sich gegen den Rath seiner Offiziere einmal den feindlichen Kugeln zu sehr aussetzte und eine bedenkliche Wunde davontrug. Aber sein Feldherrntalent wird von allen Zeitgenossen bezweifelt, grofse Waffenerfolge hatte er nicht, und neben den Kriegsthaten beschäftigten ihn immer Intriguen ziemlich zweideutiger Art. Während er gegen den König von Frankreich im Felde lag, versicherte er demselben brieflich seine Treue und Ehrerbietung; den Gascognern, die er als Miethstruppen in seinem Heere hatte, schickte sein Gegner, der Herzog von Urbino, aufgefangene Briefe von ihm, in welchen er zu ihrem Nachtheile sprach. Mit seinen Condottieren war er meistens gespannt, sie dachten, wie Guicciardini sagt, an Caesar Borgia und fürchteten ähnliche Hinterlist, wie dieser sie geübt hatte. Am wenigsten pafste er zu den Florentinern; er war anmafsend, habgierig und geizig, er lebte einsam und zog sich von dem Umgange mit angesehenen Familien zurück, weil ihm der Ton bürgerlicher Gleichheit, den seine Vorfahren trotz ihrer faktischen Herrschaft beibehalten hatten, nicht zusagte. Man betrachtete ihn mit dem Verdachte feindlicher Absichten gegen die städtische Freiheit. Selbst Scipio Ammirato, ein von den Medicäern abhängiger Schriftsteller, der ihn zu vertheidigen sucht, gesteht ein, dafs er nicht das Wesen eines Florentiner Bürgers, sondern das eines fremden Tyrannen oder Lehnsherrn ('Signore o Barone') gehabt habe. Er war daher auch im höchsten Grade unbeliebt, und sein Tod, obgleich er bei seiner Jugend und dem wenige Tage vorher bei der Geburt einer

Tochter erfolgten Tod seiner Gemahlin eher einen Eindruck des Mitleids machen konnte, kostete seine Mitbürger keine Thräne, erweckte vielmehr, wie man meinte, geheime Freude.

Diese Auffassung beider Charactere ergibt sich aus den Thatsachen ihres Lebens und ist bei den Geschichtsschreibern, von den gleichzeitigen an bis auf Muratori und Roscoe, so sehr vorherrschend, daſs man sie auch bei Michelangelo voraussetzen und darauf hin die Erklärung der beiden Statuen in ihrer hergebrachten Bezeichnung versuchen darf.

Bei der des Giuliano hat das, wenn man sie mit unbefangenem Auge betrachtet, keine Schwierigkeit. Hr. Grimm nimmt an, daſs diese Gestalt ‘dasitze, wie ein Feldherr auf der Höhe eines Hügels, von dem herab er seine kämpfenden Soldaten beobachtet und den Lärm der Schlacht vernimmt’. Allein ein Feldherr in solcher Lage kann nicht wohl anders als in voller ernster Rüstung gedacht werden, während hier das unbedeckte Haupt und die ungewöhnlich weit ausgeschnittene Oeffnung des Brustharnisches auf friedliche, vertrauensvolle Zustände deuten, wo die Imperatorentracht, welche Giuliano vermöge seines Amtes zukam, mehr zur Zierde als zum Schutze dient. Umherblickend, zur Seite gewendet ist dieses edle, geistreiche, in den Gesichtszügen etwas an den belvederischen Apoll erinnernde Haupt allerdings; aber warum sollen es kämpfende Soldaten und Schlachtenlärm sein, nach denen es sich umsieht, warum nicht ebenso gut freundlich empfangene Gäste in ihrem anregenden

[redacted]

im Gange, sondern auch im Sprechen; Alles Züge, die wir hier wiederfinden. Rafael hatte, wie Vasari erzählt, von beiden Prinzen, Giuliano und Lorenzo, Portraits gemalt, die leider verloren scheinen; indessen hat sich von dem des Giuliano in der Florentiner Galerie eine Copie, wie man früher annahm, von Vasari, wahrscheinlicher von Alessandro Allori erhalten, von der Pasavant auf Tafel VII seines Werkes über Rafael einen Stich mittheilt. Der Kopf unterscheidet sich von dem der Statue allerdings dadurch, daſs er dort bärtig ist, hier nicht. Allein das kann entweder darin seinen Grund hahen, daſs Giuliano nach der Zeit, als Rafael ihn malte, seine Gewohnheit geändert hatte, oder auch darin, daſs Michelangelo den Bart seinen Zwecken nicht entsprechend fand und daher fortlieſs. Es ist interessant, eine Aeuſserung Michelangelo's zu betrachten, welche Niccolo Martelli, ein bekannter, ihm befreundeter Schriftsteller, in einem Briefe an einen Dritten, dessen Nachweisung ich Hrn. Grimm verdanke, erzählt. Es handelte sich gerade um unsere Statuen und daſs er dabei, statt sich ängstlich an die Natur zu binden, ihnen die Verhältnisse und Zierde gegeben habe, welche den Dargestellten am meisten zum Ruhme gereiche. Denn, habe er hinzugefügt, nach tausend Jahren könne doch Niemand sagen, daſs es anders gewesen. Das Fortlassen des Bartes, der allerdings der Auffassung glänzender, jugendlicher Liebenswürdigkeit, die er beabsichtigte, nicht ganz entsprach, war offenbar eine sehr bescheidene Ausübung dieses nach michelangelesker Weise etwas stark ausgesprochenen Künstlerrechtes der Idealisirung. Im Uebrigen aber stimmen die Formen jener Kopie nach Rafael, die Bildung der Nase, des Auges und ganz besonders des Halses so genau mit der Natur überein, daſs man an der Identität der Person kaum zweifeln kann und gerade durch diese Vergleichung die Schönheit in Michelangelo's groſsartig idealer Auffassung recht genieſsen lernt.

Bei der Statue des Lorenzo liegt freilich die Erklärung nicht so zu Tage, und schon Viele haben die Frage aufgeworfen, wie der Künstler dazu gekommen, gerade diesen unruhigen, gewaltsamen Character zu einem solchen Musterbilde tiefen Nachsinnens zu gestalten. Die Meisten beruhigen sich dann freilich dabei, daſs Michelangelo's Intentionen oft, z. B. schon bei den allegorischen Figuren dieser Gräber, dunkel seien, oder dabei, daſs das Resultat ein so schönes sei. Der Canonicus Moreni in seiner ausführlichen Beschrei-

bung der medicäischen Grabkapellen (1813) ist so scharfsichtig, in der Statue den Ausdruck des Hochmüthigen, Gewaltsamen, Verächtlichen und endlich der Regierungssorgen zu entdecken und sie so mit dem Character Lorenzo's in Einklang zu bringen. Ein anderer neuer Italiener, Nicolini, hält dafür, dafs Michelangelo die Gewissensbisse habe darstellen wollen, denen der Tyrann angesichts des Grabes nicht entgehen könne. Er glaubt sie auf der Stirn der Statue zu lesen. Indessen Gewissensbisse angesichts des Grabes sind nicht ruhige Gedanken, sondern erzeugen Bufse oder Verzweiflung, und von beiden ist hier keine Spur. Allein eben so wenig kann ich Hrn. Grimm beistimmen, der in dieser Statue 'das Auseinanderfliefsen, das Versinken in ein unbestimmtes Gefühl' und somit einen Menschen erkennt, 'für den der Tod eine Erlösung nach langem traurigen Kränkeln war.' Man betrachte nur die ganze Haltung, die fast trotzig aufgestemmte rechte Hand, das weitgeöffnete, nach aufsen gerichtete Auge, den den Mund berührenden Zeigefinger, dann aber auch die Tracht, die vollständige, ernste, kampfbereite Rüstung, das schon mit dem Helme bedeckte Haupt. Das ist fürwahr kein müfsiges Grübeln, kein weichliches Auseinanderfliefsen, sondern die scharfe, energische Concentration der Seele auf einen bestimmten Gegenstand, die Ueberlegung, die der That unmittelbar vorhergeht, vielleicht selbst das beobachtende Erwarten des rechten Moments. Solche psychologischen Deutungen haben immer etwas Subjectives, und ich darf daher auch für die meinige nicht auf die allgemeine Zustimmung rechnen. Aber [redacted]

den Zustände anhalten. Als er die beiden Portraitstatuen arbeitete, im Jahre 1524, war er noch nicht so gereizt; aber dennoch geht er auch hier von seinem patriotischen Standpunkte aus, nur daſs er damit die Gerechtigkeit gegen die Verdienste des medicäischen Hauses und die künstlerische Pflicht idealer Verherrlichung seiner Helden zu verbinden weiſs.

Wie Giuliano ihm hauptsächlich als der Bürgerfreund erscheint, der ohne schützende Wehr freundlich und heiter mit seinen Florentinern verkehrt, so stellt sich ihm Lorenzo als der verschlossene, der Stadt entfremdete Fürst dar, der in seiner Zurückgezogenheit ehrgeizige Pläne durchdenkt, zu deren kriegerischer Ausführung er schon gerüstet ist. Aber doch war er ein Medicäer, der den geistigen Adel seines Geschlechts an sich trägt, und zum Glück für Florenz sind seine Gedanken nicht zur That geworden; die flüchtige Zeit, nicht Tag und Nacht, sondern nur die kurzen Dämmerungsstunden waren ihm zugestanden. Das Verbrechen ist ihm erspart, das Hochstrebende, Energische des Gedankens geblieben. So ziemt es der Kunst ihn der Erinnerung zu überliefern.

Man sieht, daſs sich auf diese Art eine etwas befriedigendere Aufklärung für die vier allegorischen Figuren darbietet; indessen will ich darauf hier nicht weiter eingehen.

Hierauf antwortete ich in No. 21, 1865, derselben Zeitschrift:

MICHELANGELO'S MEDICAEERGRAEBER.

VON HERMAN GRIMM.

Geheimerath Schnaase hat sich in zwei Juninummern des vorigen Jahrganges dieser Blätter gegen meine Auffassung der im Titel genannten Sculpturen ausgesprochen. Durch einen Zufall kamen diese Blätter erst vor Kurzem in meine Hände. Da darin gesagt ist, „bedeutende Kunsthistoriker“ hätten meine Meinung zu der ihrigen gemacht, so muſs ich wohl erwiedern.

Ich darf die Kenntniſs dessen hier voraussetzen, was Geheimerath Schnaase gegen mich vorgebracht hat. Es handelt sich zunächst um den Charakter des Giuliano dei Medici, Herzog von Nemours.

Geheimerath Schnaase beginnt damit, ‘Giuliano habe sich in ein bewegtes Geschäftsleben zu finden gewuſst’; ‘es werde ihm Muth und Geschäftskenntniſs nicht gefehlt haben; Leo der Zehnte habe ihm, ‘wie Guicciardini behaupte’, den Thron von Neapel zu verschaffen gesucht ‘er müsse deshalb doch etwas von den dazu gehörigen Herrschereigenschaften besessen haben’. Sicherlich ist das Alles wahr, und nicht blos Guicciardini ‘behauptet’, Leo der Zehnte habe solche Pläne verfolgt, wir haben Genaueres darüber. Indessen, Giuliano hätte der unfähigste Mensch sein können, die Mediciäer würden ihn, hätte es sich nur thun lassen, bongré malgré zum König von Neapel gemacht haben. Worauf es jedoch hier ankommt, ist nicht, zu ergründen was Giuliano etwa gewesen zu der und der Zeit, sondern wie er erscheinen muſste nach seinem Tode, Alles in Allem genommen, als runder, fertiger Charakter, als Person, die man in lesbaren Zügen in Marmor verewigte, oder die man in einem Buche mit zwei, drei Worten hinstellen könnte.

Geheimerath Schnaase sagt, Giuliano sei ‘kein kopfhängerischer Schwächling’, ‘kein trüber Schwächling’ gewesen. Gewiſs war er das nicht; auch findet sich nirgends diese Behauptung, am wenigsten bei mir. Daſs ihn Sehnsucht nach Ruhe und eine seltsame [redacted]

zutanzen oder auch nur einen Augenblick ihre ernsten, weit abseits liegenden Gedanken aufzugeben. Geheimerath Schnaase will auf die von ihm beigebrachten Details hin glaublich machen, Giuliano's Gedicht zur Vertheidigung des Selbstmordes sei 'nur ein Spiel der Phantasie, höchstens eine vorübergehende Stimmung gewesen'. — Weil in Giuliano's Palast in Rom Theater gespielt war und er Mitglied einer florentinischen Künstlergesellschaft war, die von Zeit zu Zeit tolle Sitzungen hielt? Deshalb dies erschütternde Gedicht nur eine poetisch-philosophische Fiction? Und ferner deshalb, weil noch eine Anzahl anderer Gedichte von Giuliano vorliegen, welche weniger ernsten Inhaltes sind?

Es ist zu bedauern, daſs Geheimerath Schnaase von diesen Dichtungen nichts mittheilt. Leider geht mir ihre Kenntniſs ab. Ich wuſste nichts von den Codices der Laurentiana und Strozziana. Ich hatte mich der Gedichte Giuliano's wegen an eine Stelle gewandt, von der ich Auskunft erhielt, die mich beruhigte und wohl beruhigen durfte. Hätte Geheimerath Schnaase Näheres mitgetheilt, so wäre dies ein äuſserst schätzbarer Zuwachs des allgemeinen Materials gewesen. Da er sich indessen bescheidet, in seiner Darstellung Giuliano's selbst von diesen Gedichten abzusehen, auch nicht sagt, ob etwa die Jahrgänge zu unterscheiden wären, so bleibt dieser Punkt hier auſser Frage und ohne Einfluſs auf das Folgende.

Geheimerath Schnaase beschreibt den Lebenslauf des Herzogs, um zu beweisen, wie glücklich er gewesen. 'Giuliano's Krankheit', belehrt er uns, 'nahm erst in den letzten Monaten eine schlimme Wendung. Im Januar 1515 ging er noch nach Paris, um sich mit Filiberta von Savoyen zu vermählen, die nach dem Berichte eines Zeitgenossen zwar nicht schön, aber liebenswürdig und frommen Sinnes war. Daſs diese Ehe eine glückliche war, darf man daraus schlieſsen, daſs Ariost an die Wittwe eine umfangreiche Kanzone richtete, in der er ihren Gemahl ihr erscheinen, und sie mit der Hinweisung auf gemeinsame himmlische Freuden über die Zerstörung ihres, mit den wärmsten Farben geschilderten, häuslichen Glückes trösten läſst. Er würde dies nicht gewagt haben, wenn das Verhältniſs nicht als ein sehr inniges bekannt gewesen wäre. Im Juni empfing Giuliano in Rom Fahne und Feldherrnstab aus den Händen des Papstes und trat demnächst den Oberfehl des Heeres an. Hier erst, im Felde, überfiel ihn ein Fieber, welches ihn nicht wieder

verliefs. Er mufste nach Florenz zurückkehren, lag hier längere Zeit krank und liefs sich endlich im Vorgefühl des nahen Todes in die Badia von Fiesole bringen, wo er im März 1516 starb'.

Passavant in seinem 'Leben Rafael's' läfst Giuliano sogar als Obercommandanten der päpstlichen Truppen einige glückliche Feldzüge in der Lombardei ausführen. Geheimerath Schnaase nennt seine Quellen nicht, (die Feldzüge verdankt er wohl Passavant?) fragt jedoch, wie ich, 'ohne neu entdeckte Inschriften und Urkunden' eine andere Version des Lebens und des Charakters Giuliano's zu geben suche. Ich bediente mich allerdings nur des gewöhnlichsten historischen Materials, wie Nardi, Varchi und Vasari es liefern, und wie es ausreicht.

Giuliano dei Medici ritt mit Tagesanbruch des 9. Januars 1515 (wie Lionardo da Vinci sich als Notiz aufgeschrieben hat) von Rom ab, um in Savoyen eine französische Prinzessin zu heirathen. Wie es damals mit ihm bestellt war, wissen wir nicht, bald genug aber nicht zum besten, 'perchè il sopradetto Giuliano dopo l'aver menato la moglie in Fiorenza era già ammalato d'una tarda e lunga malattia', erzählt Nardi.

Geheimerath Schnaase läfst ihn dagegen nun zu Felde ziehen. Wie sehr wäre ihm zu wünschen gewesen, er hätte sich dort erst ein Fieber geholt. Allein Lorenzo dei Medici ging statt seiner, 'perchè Giuliano sopravenutagli lunga malattia era rimasto a Firenze'. So Giucciardini Buch XII, Kap. 5, dessen Behauptungen Geheime-

man sie eigentlich schon als perfect geworden ansah, und Filiberta von Savoyen war die neue Braut: eine ebenso geschäftsmäfsige Acquisition wie die Krone von Neapel, wäre diese zu erreichen gewesen. Geheimerath Schnaase hat eine besondere Vorliebe für Giuliano's Ehe mit Filiberta, er spricht mit solcher Sicherheit darüber, dafs man sich versucht fühlen könnte, Ariost's Leichencarmen unter die historischen Quellen einzureihen. Indessen es wäre eine Ungerechtigkeit gegen Nardi, so zu verfahren, der, ein anerkannt zuverlässiger und zugleich discreter Mann der die Dinge immer am liebsten verschwiege wenn sie bedenklich werden, und gar nicht aus Furcht oder Schmeichelei, sondern weil ein natürlicher Tact ihn dazu bewegte, mit folgenden Worten Giuliano's eheliches Verhältnifs berührt: 'ebbe poca conversazione colla sua donna, perchè egli tosto infermò, e lungamente stette ammalato'. Dies würde nun freilich Filiberta vielfach Gelegenheit geboten haben, sich liebenswürdig und fromm zu beweisen, hätte auch wohl Ariost das Recht gegeben, Giuliano seiner Wittwe erscheinen zu lassen und ihr himmlische Freuden in Aussicht zu stellen, wäre aber trotzdem nicht gerade das was Geheimerath Schnaase bei seiner Darstellung vor Augen gehabt zu haben scheint.

Welcher Art Giuliano's Krankheit gewesen, sagt Nardi nicht; Varchi aber deutet es an: 'la quale infermità mai conoscere si potette, e si dubitò di veleno.' Leider lassen mich Collectaneen und Gedächtnifs hier im Stich, so dafs ich die Stelle nicht hersetzen kann, welche klar mittheilt, welches veleno gemeint gewesen, ein Gift an dem damals die halbe Welt litt und dem auch Lorenzo dei Medici kurze Zeit darauf, nach ebenso kurzer Ehe, zum Opfer fiel.

Es hat etwas Unheimliches, zu lesen, wie in den letzten Augenblicken des Herzogs, als er schon das Bewufstsein verloren, was Nardi mit der ausdrücklichen Angabe erzählt, es sei erst dann und nicht früher geschehn, Zauberer nach Fiesole geholt wurden, deren Cerimonien Rettung bringen sollten. So starb er. Das einzige Kind das er hinterliefs, war der schöne, talentvolle Ippolito, der Sohn einer Edelfrau in Urbino, aus früheren Zeiten.

Und nun bedenken wir: diese zarte, mehr auf's Geistige gerichtete Natur, nach so viel Wechselfällen des Lebens auf die Höhe endlich gehoben die der arbeitende Ehrgeiz der Familie für ihn aufgethürmt, von ihr weiter blickend noch zu höherem Aufsteigen,

und mitten darin gepackt von einem unbarmherzigen Schicksale, das ihn unerbittlich stufenweise zum Abgrund zog, der endlich sein Grab ward. So lautet das Sonett, das ich in diese jammervollen Zeiten setzte:

'Und Feigheit sollt' es sein, dem letzten Schlage
Des Elends zu entflieh'n, das furchtbar droht?
Vor dem mich nichts bewahrt, und das den Tod
Erwünscht macht, da zu leben solche Plage!

Feig wär' ich, wäre mir die liebe Zeit
Das höchste Gut. Nur leben, ruft ihr, leben!
Und traut euch nicht, dem Tod euch hinzugeben,
Der so getreu von Allem doch befreit.

Nein, sterben! besser, daſs ein edler Geist,
Statt seh'nden Aug's das Ende abzuwarten
Des Fraſses den er selbst dem Schicksal bietet,

Mit einem Ruck sich seiner Macht entreiſst:
Was wiſst ihr, in des Lebens sonn'gem Garten,
Von Qualen, die die Sonne mir erbrütet?

O, wenn ihr glühtet
Gleich mir, euch dünkte schon das Sterngefunkel

[redacted]

Es ist ja möglich, dafs Giuliano dergleichen nur als Spiel dichterischer Phantasie geschrieben, aber kein Vorwurf kann den treffen der es im Anblick seines Geschickes als den Ausdruck wahrhaftiger Verzweiflung ansieht. Denn auch das steht dem nicht entgegen, dafs er sich den Tod nicht gab, vielmehr langsam auslöschte. Er hätte vielleicht gewünscht, den Muth zu haben, freiwillig sich 'dem treuen Tode zu vertrauen', der im December 1515 bereits sicher erwartet wurde und dann noch monatelang auf sich warten liefs.

All dies mufste in meinem Buche auf einige Worte eingeschränkt werden. Und so auch was über seinen Character im Allgemeinen zu sagen war. Die von Giuliano reden, erwähnen sein Grübeln, sein nachdenkliches innerliches Wesen. 'Attendendo molto alle cose filosofiche e massimamente alla alchymia,' sagt Vasari; 'di sua natura inclinato alla religione e curioso investigatore delle cose future', Nardi. Ehrgeizig war er wohl. An die Krone von Neapel glaubte er, weil ein Mönch, mit dem er geheime divinatorische Praktiken trieb, sie ihm prophezeit. Ein Politiker aber war er nicht. Dafs dem Herzoge von Urbino zu seinen Gunsten das Herzogthum entrissen würde (eine für die damalige medicäische Politik nothwendige Annexion) litt er nicht, aus alter Dankbarkeit. Ausgleichende Milde waltete so lange er Florenz regierte.

Und nun, wenn ein solcher Mann über seinem Sarge in Marmor dargestellt werden sollte, und wenn zwischen zwei Statuen zu wählen ist, von denen eine das Bild ruhiger Weisheit zeigt, nach Vasari's eigenen Worten, die andere aber stolze Wildheit verkörpert, ebenfalls Vasari's eigener Ausdruck, darf da, selbst wenn Vasari die Namen anders beilegt, nicht an eine Verwechslung geglaubt werden? Ich halte diese Annahme für so geboten, dafs, sie nicht wenigstens aufgestellt zu haben, mir kaum zu entschuldigen schiene.

Vasari widerspricht sich offenbar selbst. 'Vi son fra l'altre statue, sagt er, que' due capitani armati, il pensoso Lorenzo nel sembiante della saviezza, — l'altra è il duca Giuliano si fiero.' Wer aber sollte je Giuliano 'fiero' nennen? Alles, nur dies nicht. Und wer Lorenzo 'pensoso' und 'nel sembiante della saviezza?' Wenn wenige Worte gewählt werden sollten, Giuliano zu schildern, so waren es diese letzteren, und wenn ein einziges Lorenzo charakterisiren kann, so ist es fiero. Ueber diesen ist hier nichts weiter

zu sagen. Seine Eigenschaften sind zu penetrant, als daſs sie zu verkennen oder zu bemänteln wären. Geheimerath Schnaase beruft sich auf Ammirato, um ihn einen Tyrannen zu nennen.

Indessen Geheimerath Schnaase faſst die Statuen selbst ganz anders auf. In derjenigen, von der Vasari das Wort 'pensoso' braucht und 'sembiante della saviezza', sieht er eine 'scharfe, energische Concentration und Ueberlegung, die der That unmittelbar vorhergeht; eine Zurückgezogenheit, die ehrgeizige Pläne ersinnt.' In der andern, von der Vasari 'fiero' sagt, erkennt Geheimerath Schnaase 'etwas Friedliches, Vertrauensvolles, kriegerisch Unbewehrtes'. 'Warum, fragt er, soll dieses edle, geistreiche Haupt auf Schlachtenlärm lauschen? Es könnten freundlich empfangene Gäste mit anregendem Wechselgespräch sein, nach denen es sich hinwendet.'

Diese neue Erklärung stellt Geheimerath Schnaase der meinigen gegenüber. Er hofft dabei nicht auf allseitige Zustimmung. Denn solche Deutungen hätten immer 'ihr Subjectives'.

Er scheint zu übersehen, was er eigentlich gethan hat. Ich hatte gesagt, Vasari habe die Namen verwechselt, sie stimmten zu seinen eigenen Deutungen der Statuen nicht. Geheimerath Schnaase dagegen hält die Namen aufrecht, läſst Vasari aber die Deutungen vertauschen. Geheimerath Schnaase spricht es nur nicht aus und stellt die Lage der Dinge so dar, als sei was ich in den Statuen gesehen nichts als meine subjektive Anschauung. Er erwähnt Vasari's gar nicht.

[redacted]

Hierauf erschien in No. 29, 1865, derselben Zeitschrift:

MICHELANGELO'S MEDICAEERGRAEBER.

EINE DUPLIK VON CARL SCHNAASE.

Herman Grimm, der bekanntlich in seinem Buche über Michelangelo die Behauptung aufgestellt hatte, dafs die beiden Grabstatuen in der sogenannten neuen Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz verwechselt seien, und jede den Namen der anderen führen müsse, hat gegen meinen bereits im vorigen Jahre in d. Bl. abgedruckten Widerspruch neuerlich (No. 21 d. Bl.) seine Ansicht wiederholt. Er äufsert dabei den Wunsch, 'etwaige Bedenken' zur Sprache und so, wo möglich, die Frage zu einem Abschlusse zu bringen, und auch mir scheint dies nöthig. Ich bitte daher um Erlaubnifs, noch einmal darauf zurückzukommen, ein Geschäft, das um so weniger angenehm ist, als ich mich fast nur in Wiederholungen ergehen mufs; denn die wesentlichen Gründe, welche ich gegen jene neue Ansicht geltend machte, und welche zur Entscheidung der Hauptfrage völlig ausreichen, hat Hr. Grimm in seiner Entgegnung mit keiner Sylbe berührt, und es bleibt mir daher nichts übrig, als sie hier noch einmal, und zwar, damit sie nicht wieder übersehen werden, ohne alles Beiwerk in Erinnerung zu bringen.

Schon in seinem Buche beruhte die Beweisführung des Hrn. Grimm ausschliefslich auf einer Vergleichung der Charactere der beiden Medicäerprinzen nach den geschichtlichen Ueberlieferungen mit den Statuen; aus dieser Vergleichung folgerte er die Unrichtigkeit der bisherigen Bezeichnung und die Berechtigung des Namenstausches. Ich verlangte daher eine schärfere Unterscheidung der Fragen. Die kunstgeschichtliche Thatsache, auf die es ankommt, ist nähmlich, wie Michelangelo selbst die Statuen benannt, für wessen Grab er die eine und die andere bestimmt habe. Es ist daher 1) vor allen Dingen zu prüfen, ob wir darüber eine glaubwürdige Nachricht besitzen, und erst dann, wenn eine solche fehlen sollte, tritt 2) die Untersuchung der Charactere und ihre Vergleichung mit den Statuen in den Vordergrund, um vermöge derselben Michelangelo's Absicht zu errathen. Das ist aber eben nur eine Hypothese, die dem bestimmten Erweise weichen mufs.

Dieser ist nun, wie ich schon damals ausgeführt habe, so zuverlässiger Weise vorhanden, wie man nur immer fordern darf. Vasari, der die Statuen genau beschreibt und dabei die Namen der dargestellten Herzöge angibt, hat dies in der ersten, 1550 erschienenen Ausgabe seines Werkes mit denselben Worten gethan, wie in der zweiten (1568). Er hat jene erste Ausgabe selbst dem Michelangelo überschickt, und weder dieser noch sein Hausgenosse Condivi, dem es recht eigentlich darauf ankam, Vasari einer Unrichtigkeit zu überführen, noch einer der vielen, damals noch lebenden Zeitgenossen, welche bei der Anfertigung der Statuen in Michelangelo's Werkstatt oder bei der Aufstellung gegenwärtig gewesen waren, noch endlich die Vorsteher der Kirche, welche beide Gräber ziemlich kurz vorher bei der Bestattung anderer medicäischer Fürsten in derselben unterschieden hatten und denen eine solche Verdunkelung der Grabstätten des regierenden Hauses sehr unangenehm sein mufste, haben jenen angeblichen Irrthum gerügt. Ein fast zwanzigjähriger Zeitraum war dazu vorhanden, und dennoch hat Vasari nichts von dem behaupteten Fehler erfahren, den er nach seiner leichten Natur und bei seinem Respect vor den Medicäern ohne Widerstand in der zweiten Ausgabe verbessert haben würde. Wir haben es also keineswegs mit Vasari allein, sondern mit allen von diesem für Florenz nicht unwichtigen Gegenstande unterrichteten Zeitgenossen zu thun, unter denen sich sogar Michelangelo selbst befindet.

[redacted]

Allerdings hat, auch wenn diese feststeht, die Erforschung der Charactere beider jungen Prinzen noch ein kunstgeschichtliches Interesse, aber doch nur insofern als sie uns ein Mittel gewähren kann, Michelangelo's Auffassungsweise und sein Verhältnifs zu historischer Wahrheit näher kennen zu lernen. Es wäre dankenswerth gewesen, wenn Hr. Grimm statt des vergeblichen Ankämpfens gegen Michelangelo's Bezeichnung dieser Statuen sich auch darauf eingelassen hätte. Da er es nicht gethan, kann ich nur auf meinen früheren Versuch, die Absicht des Meisters bei diesen Statuen zu erklären, hinweisen, der auch durch die neuen Ausführungen Grimm's keine Aenderung leidet.

Nur ein Umstand, den er bei dieser Gelegenheit zur Sprache bringt, und dessen Nichtberücksichtigung er mir zum Vorwurfe macht, verdient besondere Erwähnung. Es sind dies die Worte des Vasari, der bei der Beschreibung beider Statuen von dem Duca Lorenzo 'pensoso nel sembiante della saviezza' und von dem Duca Giuliano 'si fiero' spricht. Hr. Grimm bezieht dies seiner Neigung gemäfs wiederum auf die wirklichen Charactere der beiden Herzoge, denen dergestalt ganz unpassende Beiwörter beigelegt seien. 'Wer sollte je Giuliano 'fiero' nennen? Alles, nur dies nicht. Und wer Lorenzo 'pensoso' und 'nel sembiante della saviezza!'' Er findet darin also einen Widerspruch zwischen den Namen und der Bezeichnung, und somit ein Argument für die von ihm angenommene Verwechselung der Namen. Allein wenn man den Satz, aus dem jene Worte genommen sind, ganz liest, sieht man klar, dafs Vasari nicht entfernt an die wirklichen Prinzen denkt, sondern nur an die Statuen. Von dem 'sembiante della saviezza' geht er unmittelbar auf die Schönheit der Beine, von dem 'fiero' auf den Ansatz des Halses und andere Details über. Besonders entzückt ihn hier die Schönheit der Stiefel und der Rüstung, die jeder, der sie sehe, für himmlisch, nicht für sterblich halten müsse, und endlich fügt er (um jeden Zweifel zu heben) die Worte hinzu, dafs überhaupt an diesen Statuen alles von einem Machwerk (fare) sei, dafs das Auge daran nie ermüden noch sich sättigen könne. Man sieht, er ist ganz und gar von dem Technisch-Künstlerischen eingenommen; an das, was Hrn. Grimm ausschliefslich beschäftigt, an die Uebereinstimmung dieser Auffassung mit den wirklichen Characteren, denkt er nicht einen Augenblick. Wer, der Vasari nur einigermafsen kennt,

wollte auch glauben, dafs er sich die Mühe gegeben haben sollte, die Charactere dieser in seiner frühen Jugend verstorbenen, wenig bedeutenden und nach ein paar Jahrzehnten schon ziemlich vergessenen Prinzen zu studiren. Diese Gleichgiltigkeit gegen die Wirklichkeit ist vielmehr characteristisch für Vasari und seine Zeit, und gestattet uns auch einen Rückschlufs auf Michelangelo.

Für die Annahme, dafs Vasari die Charactere der Prinzen verwechselt und defshalb die Statuen falsch bezeichnet habe, geben also diese Worte keine Veranlassung. Soviel aber ist richtig, dafs die Auffassung dieser Statuen, welche der Schilderung des Vasari zu Grunde liegt, keinen Beweis für die Richtigkeit der von mir vertheidigten gewährt; während sie, wenn die Uebersetzung des Hrn. Grimm richtig wäre, mit der von ihm gegebenen übereinstimmen würde. Allein, dann ist doch die Bedeutung der italienischen Worte näher zu prüfen. Ich befinde mich an einem Orte, wo die deutsche Uebersetzung des Vasari nicht vorhanden ist, und kann daher nicht untersuchen, wie Andere jene Worte übersetzt haben. Allein die gewissere Autorität der italienischen Wörterbücher, der Crusca und des Manucci, rechtfertigt eine andere Deutung. Saviezza heifst wohl zuweilen Weisheit (wenn auch nicht gerade, wie Hr. Grimm übersetzt: ruhige Weisheit), aber es wird auch als synonym mit accortezza, avvedimento gebraucht, also als Klugheit überhaupt; man sagt: 'savio della guerra' kriegsverständig. Fiero aber ist gar ein vieldeutiges Wort, und wenn Hr. Grimm es als 'stolze Wildheit'

[redacted]

man es nach seiner Eigenthümlichkeit nicht so strenge damit nehmen. Aber auch wenn es wahr wäre, daſs Vasari's Auffassung der Statuen von derjenigen abwiche, welche man nach den historischen Nachrichten über die Prinzen, als die von Michelangelo beabsichtigte annehmen müſste, würde daraus noch nicht folgen, daſs Vasari's Angabe der Namen irrig sei. Die Erklärung und Deutung der Statuen ist eine feine und schwierige Aufgabe, bei der eine Vielheit der Meinungen nicht zu vermeiden ist; die Namen der übrigens unverkennbar bezeichneten Statuen aber waren Gegenstand eines einfachen Zeugnisses und leicht zu berichtigen. Es ist daher sehr begreiflich, daſs auch die, welche mit jener Deutung nicht zufrieden waren, sich nicht zu einem ästhetischen Streite veranlaſst fanden, während sie die Berichtigung der Namen, wenn dabei ein Irrthum untergelaufen wäre, nicht unterlassen haben würden.

Michelangelo würde vielleicht unseren Streit belächeln; ihm kam es wohl hauptsächlich auf den pikanten Gegensatz jener beiden Statuen an, den sie haben, wie man sie auch deuten mag. Schon die Darstellung der Nacht und des Tages, der Dämmerung und des Morgens, welche er diesen Gräbern beigab, und ebenso die Statuen am Grabe Julius II. beweisen, daſs ihm mehr an allgemeinen, poetischen Gedanken, als an historischen Beziehungen lag. Noch weniger hatte Vasari dafür Sinn; Arme und Beine, ja selbst der Harnisch interessirten ihn mehr als historische Richtigkeit. Und mit ihm würden die meisten von denen übereinstimmen, welche in den dazwischen liegenden Jahrhunderten sich für den 'Pensiero' und sein heiteres Gegenbild begeistert haben. Man suchte und liebte die Anregung durch schöne, bedeutungsvolle Formen, ohne sich diesen Genuſs durch die Frage zu verkümmern, wodurch der Künstler berechtigt worden, diese gerade hier zu geben. Auch unter den Lesern d. Bl. werden manche es ziemlich gleichgiltig finden, wie man jene Statuen nenne. Die Kunstgeschichte kann sich indessen nicht so verhalten. Sie ist ohnehin schon mit so vielen Unsicherheiten behaftet, daſs sie sich nicht eine neue, wie ich glaube, ohne Grund, aufbürden lassen darf. Sie muſs vor Allem aber auch sich einer Behandlungsweise erwehren, welche die glaubhaftesten Nachrichten nicht achtend, sich in freien Hypothesen ergeht.

Ich bin durch die freundlich gewährte Erlaubnis, die Reihe der vorliegenden Aufsätze hier abdrucken zu dürfen, der Mühe überhoben, Vieles das sich aus Vergleichung auf der Stelle ergeben muſs, noch einmal zu berühren.

Geheimerath Schnaase kommt in seiner Duplik auf die Frage zurück, wie Michelangelo selbst die Statuen benannt habe. Er erachtet daſs der 'Erweis in so zuverlässiger Weise vorhanden sei wie man ihn nur immer fordern könne'.

Prüfen wir, wie er denselben hergestellt hat.

Geheimerath Schnaase, indem er das Verhältniſs Vasari's zu Condivi bespricht, wiederholt was ich darüber im L. M's gesagt habe. Ich nehme meine Resultate nicht zurück. Allerdings ist Condivi's Arbeit in gewissem Sinne als Anti-Vasari aufzufassen, und ersichtlich daſs Vasari für seine zweite Ausgabe wiederum Condivi ausschrieb, so daſs diese zweite Ausgabe dadurch den Schein einer gewissen Autenthicität erhält. Allein deshalb weil Condivi das Versehen der Namensverwechslung bei den Statuen nicht rügte, als erwiesen anzunehmen, Michelangelo habe nichts dagegen einzuwenden gefunden, ist unzulässig. Höchst wahrscheinlich sei es, dürfte man vielleicht behaupten. Allein auch diese Wahrscheinlich-

[redacted]

rentiner so stark, dafs er Vasari selber nähere Kenntnifs der Charaktere der Herzöge nicht einmal zutraut*). Demnach wäre diese Verwechslung ja gar nicht zu verwundern?

Nichtsdestoweniger, Vasari kann nicht geirrt haben, denn, sagt Geheimerath Schnaase, er sah Michelangelo an den Statuen im eigenen Atelier arbeiten im Jahre 1524; er hörte ihn sie nennen; er war damals ein zwölfjähriger, künstlerisch begabter, höchst eifriger Knabe etc. Dies ist einer jener Gründe wohl, die ich unberührt gelassen und die 'zur Entscheidung der Hauptfrage völlig ausreichen.'

Allerdings findet sich in meinem Buche, es habe Michelangelo 1524 an den Statuen der Herzöge gearbeitet. Zugleich aber steht da, dafs 1523 erst die Blöcke für die Sakristeistatuen in Florenz anlangten. Ferner, dafs in demselben Jahre Michelangelo der architektonischen Arbeit an der Sakristei seine volle Thätigkeit zuwandte. Endlich die Vermuthung, dafs er die sechs Statuen auf und über den Sarkophagen wahrscheinlich gleichmäfsig förderte, wobei zu bemerken dafs er sie ohne Beihülfe aus dem Rohesten herausschlug. Nehmen wir nun dazu, dafs sechs Jahre später erst die Aurora und die Nacht ziemlich vollendet, die beiden Pendants dagegen gerade in Arbeit waren, während sich die Herzöge noch gar nicht erwähnt finden, und schliefsen wir hieran die Nachricht, dafs Michelangelo in noch späterer Zeit Tribolo aus Rom nach Florenz mitnahm der ihm an dem einen Herzoge zur Hand gehen sollte, so ergiebt sich daraus die natürliche Scala in welcher die gesammte Arbeit vorrückte und wieviel davon wahrscheinlicher Weise auf jenes erste Jahr 1524 kam. Nur um die allgemeinsten Anfänge konnte es sich damals handeln, über deren Eindruck auf den 12jährigen Vasari Conjecturen allerdings gestattet sind, sich aber wenig ausgiebig erweisen dürften. Wahrscheinlich sah Vasari die Statuen als solche zum erstenmale in Florenz als Michelangelo die Stadt bereits für immer verlassen hatte**).

---

*) Die von mir beigebrachte, sogar abgedruckte Stelle aus dem Leben Lionardo's ignorirt Geh. Schnaase dabei. Dagegen nimmt er ein Interesse des damals regierenden Cosimo an Giuliano und Lorenzo an, weil sie zu derselben regierenden Familie gehörten. Bekannt ist, wie weitläufig die Verwandtschaft und wie wenig Ursache zur Pietät vorhanden war.

**) Nicht einem Rufe des Pabstes folgend, wie Geheimerath Schnaase erzählt, sondern aus Furcht vor Alessandro, unmittelbar nach Clemens' Tode.

Nun aber, was greift Geheimerath Schnaase eigentlich in meinem Buche an? Meine Annahme war, Vasari habe die Herzöge recht gut gekannt (wie auch wohl bei einem Manne anzunehmen, der mit ihren beiden Söhnen soviel zu thun hatte), habe dagegen in seinem Buche die Namen verwechselt, aus Versehen, und es sei dieses Versehen in seine zweite Auflage hinübergegangen. Liegt darin irgend etwas unglaubliches? Sind nicht andere Versehen in derselben Weise aus der ersten in die zweite Bearbeitung des Buches übergegangen? Aus reiner Nachlässigkeit? Und wird meine Annahme nicht fast nothwendig, insofern als die den beiden Herzögen beigegebenen kurzen Charakteristiken so wie sie dastehen völlig unzutreffend, sobald man die Verwechslung der Namen annimmt, dagegen höchst prägnant erscheinen?

Ich habe in meiner ersten Erwiederung gezeigt dafs Geheimerath Schnaase versäumt hatte die betreffende Stelle Vasari's sich genau in's Gedächtnifs zurückzurufen, während ich am Schlusse, eigentlich nur der Merkwürdigkeit wegen, eine Interpretation dieser Stelle vorschlug, durch die allein die Stellung meines hochgeehrten Gegners zu retten wäre. Diese Auslegung nun eignet sich Herr Geheimerath Schnaase in seiner Duplik theilweise an, theilweise überbietet er sie noch. 'Pensoso nell' sembiante della saviezza' soll etwa so übersetzt werden wie ich andeutete, 'fiero' dagegen unter Umständen sogar 'freies, freundliches Umherblicken' bezeichnen.

Geheimerath Schnaase, indem er sich hierüber ausspricht, be-

[redacted]

Neigungen, ein Charakter der in bestimmten Kreisen mit fast typischer Gleichförmigkeit wiederkehrt. Fiero dagegen kommt bei Vasari in dem Sinne vor wie Geheimerath Schnaase will, was derselbe, statt sich auf Wörterbücher und spätere Zeiten zu berufen, einfach hätte erwähnen können.

Indessen Geheimerath Schnaase stellt etwas ganz anderes auf: Vasari rede gar nicht von den Charakteren der beiden Herzöge selbst, sondern nur von dem, was die beiden Marmorbilder darzustellen scheinen. Mithin, er sage nicht, dafs der eine Herzog 'pensoso' gewesen etc., sondern nur dafs die eine Statue einen Mann darstelle welcher 'pensoso' etc. sei. Geheimerath Schnaase läfst, wenn ich ihn nicht misverstehe, bei dieser Gelegenheit die Ansicht durchschimmern, Michelangelo selbst sei vielleicht von dem Charakter der wirklichen Prinzen ebensowenig unterrichtet gewesen als Vasari!

Es sei erlaubt die Meinung des Herrn Geheimerath Schnaase, soweit sie mir klar ist, an einem Beispiele zu erläutern.

Wir haben in Berlin zu beiden Seiten der neuen Wache die Rauch'schen Standbilder zweier berühmter Generale aus den Freiheitskriegen. Nehmen wir an es hätte ein Schriftsteller in einer Biographie Rauch's beide Bildsäulen beschrieben und sich etwa so ausgedrückt. 'Auf der einen Seite sehen wir die Statue des edlen ...., nachsinnend, ein Bild ruhiger Weisheit mitten in den Zeiten ungeheurer Aufregung steht er da. Auf der andern Seite der kühne ...., welch ein Wurf des Mantels! welch ein Auftreten etc.' Durch eine Verwechslung aber, wie sie jeder begreiflich finden wird der je ein Buch hat drucken lassen, wären beide Namen vertauscht worden und das Versehen unbemerkt geblieben. Das Buch erscheint. So nahe uns die Zeiten der Freiheitskriege stehn: ich möchte wetten dafs eine grofse Zahl der Leser den Irrthum gar nicht bemerken würden, dafs er denen aber, welche ihn entdeckten, als so auf der Hand liegend erschiene, dafs sie mit einem Lächeln darauf aufmerksam machen und höchstens einige Worte über die heutige Generation daran knüpfen würden, die die alten Zeiten nicht miterlebte und aus deren Gedächtnifs die Männer zu schwinden begönnen. Rauch selber dürfte kaum anders gesprochen haben.

Der Schriftsteller aber, nehmen wir weiter an, hätte den Irrthum als so offenbar anerkannt, dafs er, während er andere zahlreiche Nachträge eingetragen, diesen Fehler nicht einmal schriftlich corri-

girte. Und so käme es, dafs als 18 Jahre später das Buch neu gedruckt wurde, derselbe Fehler, zum zweiten Male übersehen, sich wiederholte.

Einige hundert Jahre danach nun, wollen wir annehmen, anno 2165 etwa, als die Namen der grofsen Generale nur noch als Namen im Volke übrig geblieben sind, die Helden bezeichnen ohne dafs grofse Unterschiede zwischen den Individualitäten gemacht werden, macht ein Kunsthistoriker auf die Verwechslung aufmerksam. Wie wird er den Beweis führen? Er wird einfach zeigen, dafs wenn man beider Männer Wirksamkeit in wenige schlagende Worte zusammenziehe, offenbar dem einen zukomme, was vom andern gesagt worden sei, und umgekehrt. Dafs sobald man diese Namenverwechslung annehme die gegebenen Epitheta schlagend richtig erschienen. Dafs die Geschichte den Beweis dafür liefere. Dafs freilich eine nach jener ersten (supponirten) Biographie Rauchs erschienene (ebenfalls zu supponirende) andere Biographie, deren Zweck gewesen zu sein schien, jene erste in manchem zu berichtigen, nichts hierüber sage, dafs auch kein Ausspruch des Künstlers oder aus Jemand anders Munde überliefert vorliege der das Versehen rüge, dafs trotzdem aber die Vertauschung offenbar sei.

Dagegen erhebt sich nun eine anderslautende Meinung. Die Verwechslung sei unmöglich. Jener Biograph habe von dem Charakter der beiden Männer selbst gar nichts gewust, auch gar nicht davon reden wollen. Von der einen Statue nur spreche er aus, dafs

[redacted]

Ich schliefse mit der Erwähnung der beiden übrigen Punkte, die nicht berührt zu haben mir zum Vorwurf gemacht worden ist.

Geheimerath Schnaase hatte ein von Raphael gemaltes angebliches Portrait des Herzog Giuliano herangezogen und bei einer Vergleichung der danach von Passavant gegebenen lithographischen kleinen Nachbildung mit Michelangelo's Arbeit 'schlagende Uebereinstimmung' gefunden. Er übersieht dafs jenes Portrait Raphaels seine Benennung einer blofsen Vermuthung Passavants verdankte, deren Bedenklichkeit dieser selbst dadurch anerkannt hat, dafs er in seiner letzten (französischen) Edition ein Fragezeichen hinter die Notiz gesetzt hat. Ich knüpfe daran die Bemerkung, dafs aufserdem der von Passavant gelieferte Kopf mit dem Marmorkopfe von der Hand Michelangelo's meiner Ansicht nach, auch nicht die entfernteste Aehnlichkeit hat.

Geheimerath Schnaase läfst ferner den 'Kirchenvorstand' von San Lorenzo eine Rolle spielen. Ich gestehe dafs mir über die Wirksamkeit dieses Kirchenvorstandes, für die Zeiten um die es sich hier handelt, nähere Daten fehlen. Das Eine nur ist mir bekannt, was ich auch im L. M's angeführt habe: dafs Vasari sich über die Verkommenheit der Sakristei und die Beschmutzung der Statuen darin, gerade durch die Schuld der Geistlichen, bitter beklagt. Sollte derselbe 'Kirchenvorstand' der dies duldete, über die blofse Verwechslung der Namen bei den Statuen, die sich, leicht erkennbar, zufällig in einem Buche fand, aufser sich gerathen sein? —

Ich glaube hiermit die Lage der Dinge genügend dargestellt und nichts der Berührung Bedürftiges unberührt gelassen zu haben. Sollte es nicht so scheinen, so bin ich bereit auch fernerhin Rede und Antwort zu stehen.

Geheimerath Schnaase spricht am Schlufs seines zweiten Artikels den Wunsch aus, es möchten die freien Hypothesen aus der Kunstgeschichte verschwinden.

Nichts dürfte natürlicher erscheinen als dieses Verlangen; allein sind wir in der Lage ihm entgegenzukommen? Beruht nicht einstweilen die gesammte Kunstgeschichte gröfsten Theils auf freien Hypothesen? Ist es überhaupt aber möglich, ihrer Hülfe zu entra-

then? Das reichlichste Material, und wäre es mit goldenen Richtscheiden zugemessen und mit diamantnen Aexten behauen, mufs immer eine todte Masse bleiben die sich von selbst nicht zum Baue schichtet. Immer wieder wird ein Gedanke, eine freie Hypothese, die ahnungsartig im Geiste dessen sich bildet welcher bauen will, den Plan geben nach welchem gebaut wird. Immer wieder wird der der einen Weg sucht, Abgründe für die sich keine Brücke bietet überspringen müssen wenn seine Kräfte zureichen, oder mindestens den Versuch machen wenn ihm der Muth nicht fehlt. Ohne freie Hypothesen keine wissenschaftliche Behandlung.

Einige Werke von Bedeutung welche mir letzter Zeit unter die Augen kamen, liefern aufs neue den Beweis wie selten wir im Stande sind auf Grund glaubhafter Nachrichten zu arbeiten. Glaubhafte Nachrichten benützen wir so wenige, zerstreutes Material, das nach Hypothesen verlangt um eine Stelle zu finden, fliefst von allen Seiten zu. Wie im Nebel schreitet man zumeist dahin und tastet ungewifs den Weg heraus. Oft ganz unmöglich, sich unbefangen zu bewahren und die Sicherheit und Wichtigkeit der Anhaltspunkte nicht zu überschätzen die man gefunden zu haben glaubt.

Die Gallerie des Herrn Oberst Rothpletz zu Aarau enthält ein Werk, das von dem Besitzer in Graubündten entdeckt, jetzt gereinigt und an den wenigen verletzten Stellen glücklich restaurirt, die Perle der Sammlung bildet.

Bereits vor einiger Zeit ging die Nachricht von der Auffindung

[redacted]

schnitten und zu fast bewustem Schweigen geschlossen; ein energisches, durch einen Anflug von Theilung in der Mitte um so fester erscheinendes Kinn, aber so sanft, so zart gerundet dafs es nicht weniger als der Mund die Benennung ‘lieblich’ verdient; eine von zartem Schatten umflossene Wange, das freie Ohr noch tiefer im Dunkel, das Haar über der Stirn einfach gescheitelt und glatt den Schläfen zu herabgestrichen, darüber ein turbanartiger aus Seidenbauschen und durchzogenen Bändern höchst elegant geflochtener Kopfputz. Um den Hals ein einfaches gesticktes Hemd knapp anliegend, darum und darunter geringes Faltenwerk, das Brust und Schulter nicht einmal andeutet sondern nur den Abschlufs giebt. Diese Falten obendrein hart gebrochen und steif gelegt.

Was die Photographie besonders auffallend erscheinen liefs, war die Sicherheit der Contoure, der Reiz der leise vorgebeugten Kopfhaltung und das prägnant Individuelle des Blickes und Mundes, verbunden dennoch mit jener Allgemeinheit die man ‘classisch’ zu nennen pflegt: das Persönliche war zum Typischen erhoben ohne an seiner Eigenheit einzubüfsen.

Dagegen vermuthete ich ein hartes Colorit, die Schatten schwer, die Lichter fett, das Clairobscur undurchsichtig. Ich ahnte auf Bronzino, einen Meister der durch Reinheit der Zeichnung sich oft zu bedeutender Höhe erhebt, dessen Farbe aber, sich immer dem Umrifs unterordnend, nichts recht lebendiges hat.

Welche Ueberraschung als ich darauf dem Originale selbst gegenüberstand.

Das Stückchen Mantel das der Gestalt (die Tafel ist ein ringsum scharf beschnittenes Brustbild) über der rechten abgewandten Schulter liegt, ist zinnoberroth. Das Auge des Beschauers wird dadurch afficirt, und fällt es hinterher auf das Antlitz, so glaubt man ein vom zartesten Blafs angehauchtes Gesicht vor sich zu haben. Plötzlich aber färbt sich dieses Antlitz; in der That, es erröthet. Dadurch nämlich dafs das von ihm allmählig ganz befangene Auge jenes Roth vergifst, während der tief dunkelgraue Hintergrund zu wirken beginnt, noch mehr, indem eine fast unmerkliche Beimischung von Graugrün, das dem die Wange umziehenden Schatten, zumal aber der in zarter Dämmerung liegenden Partie zwischen Augenbraue und Augenlid beigemischt ist, sich geltend macht, beginnen die Wangen sich mehr und mehr zu erwärmen, bis ein einziges Dazwischenleuchten

des Mantels die Wirkung wieder aufhebt und das Spiel von neuem beginnen läſst. Ein wunderbarer Wechsel von Erblassen und Erröthen nimmt so kein Ende. Ich würde vielleicht Scheu tragen dies so ohne weiteres zu erzählen, da persönliche krankhafte Augenreizung zu einer Beobachtung verführt haben könnte die Andern sich nicht offenbarte, wäre nicht unabhängig von mir dasselbe entdeckt worden.

Mit geringen Mitteln hat der Maler auf dieser Tafel einen auſserordentlichen Effekt erzielt. Licht und Schatten sind sich in einfachen Massen gegenübergestellt. Das Licht kommt von links her, ein wenig aus der Höhe. Deshalb Schatten unter dem Auge, unter der Nase (ein durchsichtiger Schlagschatten), unter Mund und Kinn, wo sich der den Hals scharf überschneidende groſse Schatten anschlieſst, in den auch das Clairobscur, das die Wangen rundet, einflieſst. Das Ohr von reinster Zeichnung und im Dunkel schon verschwimmend könnte ein Venetianer gemalt haben; der Kopfputz: dunkel graugrün mit schmutzig rosenrothem Bandwerk, liegt gleichfalls in Dunkelheit, arrangirt dabei mit vollendetem Geschmack, und ringsumher der steingraue Grund so völlig kalt und neutralisirend: selten habe ich einfache Töne mit solcher Meisterschaft, sicher einen neben den andern gesetzt, und, wie es den Anschein hat, gleich auf den ersten Strich im Bewustsein der beabsichtigten Wirkung angewandt gesehn.

Welch ein Blick aber und welch ein reizendes Geheimniſs die-

[redacted]

sind. Einiges liefse an Sebastian del Piombo denken. Was das Gewand anlangt, so scheint dies jedenfalls von fremder Hand vollendet zu sein, denn fast unmöglich dünkt mir dafs derselbe Pinsel diese harten Falten und den graziös leichten Kopfputz malte. Bewiesen wird die doppelte Arbeit beinahe durch ein kleines Stück des rothen Mantels das in den Contour des Halses hineingestrichen worden ist. Doch übergaben die grofsen Meister dergleichen ja meistens ihren Schülern. Fra Bartolommeo nun gar hätte dieses reizende Kind nicht so wiedergegeben. Unwillkührlich denken wir an Raphael.

Vasari's verführerische Stelle ist bekannt: Raphael malte die Beatrice von Ferrara und 'infinite altre', unzählige andere Frauen. Wie viel läfst sich da nicht unterbringen! Die Haltung erinnert an den Kopf der Madonna della Sedia, die Malerei an nichts mir erinnerliches, aber man weifs wie Raphael seine späteren Werke in immer anderer Manier gemalt hat. Stände Raphaels Zeichen auf der Tafel, ich würde keinen Augenblick zaudern das Werk als eins seiner besterhaltenen und als einen Zuwachs seines Ruhmes anzusehen; dennoch, da so jede Andeutung fehlt, weifs ich nicht ob ich es wagen möchte. In einzelnen Momenten schien ich fast mir überzeugt, dann wieder stiegen Bedenken auf.

Was gäbe man nicht für eine Hypothese! Aber es bietet sich keine. Auf eine ganze Reihe Meister hin betrachteten wir das Werk, immer noch hätten wir es lieber Raphael zugetheilt als einem andern. Vielleicht dafs später sich besser geschulte Augen mit grösserer Sicherheit aussprechen *). Oberst Rothpletz nennt das Bild 'La bella Visconti', ein Name der ihm bis der ächte gefunden wird wohl bleiben mufs. Historischer Grund liegt so wenig vor dafür, als für das Uebrige was davon erzählt worden ist. —

Und wie werthvoll wäre bei einem zweiten Werke, das gleichfalls der Schweiz angehört, wiederum eine vermittelnde Hypothese: dem in der beigegebenen Photographie mitgetheilten Crucifixe, lebensgrofs in Lindenholz geschnitzt, erhalten als käme es eben aus der Hand des Meisters, und auf dem Rücken das deutliche Mono-

*) Eine Photographie der Tafel werde ich vielleicht einem der nächsten Hefte beigeben können. Jene erste von der ich sprach, war nicht brauchbar. Eine neue Aufnahme hat bessere Resultate ergeben. Es kommt bei einem Gemälde sehr viel darauf an wie es aufgenommen wird.

gramm Dürer's tragend. Auch von diesem kostbaren Besitze ist bereits in den Blättern die Rede gewesen.

Der Kunsthändler Herr Egli-Wegmann zu Basel entdeckte das Crucifix in der Umgegend der Stadt. Es war so völlig von einer dicken Gypskruste mit Firnifs darüber eingeschlossen dafs erst nähere Prüfung die Beschaffenheit des Kernes darthat. Mit peinlicher Sorgfalt hat Herr Egli-Wegmann diese Decke, und so glücklich beseitigt dafs das durch ihre Dichtigkeit ohne Zweifel vor bösen Einflüssen bewahrte Holz fast wie unberührt zum Vorschein gekommen ist.

Es bedarf neben der Abbildung nur weniger Worte. Die Anatomie ist bewunderungswürdig. Die Brust scheint weich als gäbe sie nach, die gespannten Arme scheinen sich jetzt noch erschlaffend länger zu ziehen, die Füfse sich tiefer in den haftenden Nagel einzureifsen. Die Falten des Gewandes sind von solcher Schönheit und Leichtigkeit dafs man sie Michelangelo würde zutheilen können, die Hände von wunderbarer Wahrheit: das Werk ist sicherlich deutschen Ursprunges; wenn irgend etwas dafür spricht dafs Dürer es in der That geschaffen habe, so wäre es die Unmöglichkeit dafs ein Anderer das vermocht. Denn die Auffassung ist bei aller gewissenhaften Schärfe der Details grofs und aus einem Flusse. Wo aber sind Nachrichten welche Dürer als einen Künstler zeigen der solche Arbeiten und Dinge mit solcher Routine zu Stande gebracht? Denn der Meister der hier thätig war, wufste das Messer zu gebrauchen:

[redacted]

Aenderung eintreten zu lassen? Unumgänglich nothwendig ist, daſs in Berlin (für andere Plätze mögen Andere auftreten) neben der Sammlung von Dürer's Stichen eine complette Sammlung aller seiner Gemälde und Handzeichnungen in photographischer Abbildung existire. Was helfen Bücher ohne den lebendigen Anblick? Besäſsen wir hier was man nach dieser Richtung hin mit einem Aufwande von wenigen hundert Thalern haben könnte, so bedürfte es vielleicht nur eines Blickes um diesem Crucifixe sogleich seine Stelle anzuweisen.

Indessen man sollte nicht immer von dem Staate sprechen. Die Richtung unserer Zeit muſs darauf gehen sich selbst zu helfen. Könnte sich nicht ein Verein bilden, um das zu einer solchen Sammlung nöthige Geld zu schaffen, zugleich aber, und darauf käme es wohl zumeist an, die Blätter zusammenzubringen und in musterhafter Weise zu ordnen? Wäre die Arbeit dann bis zu einem gewissen Maaſse von Vollendung vorgeschritten, so schenkte man sie der Nationalgallerie oder dem Kupferstichmuseum, mit dem Vorbehalte sie completiren zu dürfen. Es würde auf diese Weise der Vortheil erreicht daſs man ganz so verfahren könnte wie es am besten dünkte und Niemand gefragt zu werden brauchte. Einmal vorhanden würde eine solche Sammlung ähnliche Arbeiten für die Werke anderer Meister bald als unumgänglich erweisen.

Die Indépendance vom 16. October enthält folgenden Aufsatz:

En même temps que les tableaux des lauréats du grand concours de peinture de cette année, on a exposé dernièrement au Palais-Ducal la copie d'une belle page du Titien, exécutée à Rome par un des pensionnaires du gouvernement. Cette copie a été adressée par M. le ministre de l'intérieur à l'administration du Musée royal de peinture, pour être conservée jusqu'à ce qu'il fut statué sur sa destination. C'est vraisemblablement un premier pas vers l'application d'une mesure que la Chronique des Beaux-Arts de *l'Indépendance belge* a conseillée au gouvernement, il y a quelques années, de prendre dans l'intérêt de nos jeunes peintres. Le Musée de l'Etat ne possède qu'un bien petit nombre de productions des écoles étrangères, et pour plusieurs raisons il ne s'enrichira guère de ce côté. D'abord les œuvres capitals de maîtres italiens et espagnols sont successivement entrées soit dans les galeries publiques du continent, soit dans les collections par-

ticulières de l'Angleterre, d'où elles ne sortiront pas. En second lieu celles qui sont demeurées exceptionnellement dans la circulation sont portées à des prix tellement élevés dans les ventes où elles apparaissent de loin en loin, que les gros budget ou les fortunes princières peuvent seuls prétendre à leur acquisition. Enfin la commission du Musée de Bruxelles a pour principe qu'elle doit, avant tout, former une collection nationale, en sort que c'est à l'achat de tableaux des anciens maîtres flamands, quelle consacre les subsides qui lui sont alloués par le gouvernement.

Ne serait-il pas à désirer cependant que les jeunes peintres auxquels leur état de fortune ne permet pas de voyager à l'étranger, et le nombre en est grand, pussent s'initier à la connaissance de l'histoire des transformations de leur art? Il y a, nous le savons, des personnes qui répondront négativement à cette question, soit parce que, suivant elles, le peintre n'a pas autre étude à faire que celle de la nature, soit parce que l'artiste flamand, pour continuer la tradition de l'école nationale, doit s'inspirer exclusivement, disent-elles, des œuvres des maîtres auxquels cette école doit sa renommée; mais ce sont là des systèmes auxquels il nous est impossible de nous rallier. Nous n'érigerons pas plus en principe l'ignorance pour l'artiste que pour l'écrivain, persuadé que la vue des chefs-d'œuvre de la peinture ne nuit pas davantage au développement des qualités propres de celui-là, que la lecture des chefs-d'œuvre de la littérature ne porte atteinte à l'originalité de celui-ci. Il faut, selon nous, que nos jeunes peintres sachent ce qu'on a fait avant eux dans tous les temps et partout. A défaut des tableaux originaux des grands maîtres que nous n'avons pas et que nous aurons jamais, de bonnes copies pourront leur donner les notions de l'histoire de l'art que nous souhaitons de leur voir acquérir.

En s'occupant de réunir des copies destinées à former les éléments d'un musée historique de la peinture, présenté à nos artistes comme source d'instruction, le gouvernement fait une chose fort utile. Seulement nous nous demandons si l'on a arrêté, pour la réalisation de cette pensée, un plan mûrement médité. C'est par là qu'il fallait commencer et nous avons lieu de croire qu'on a négligé [redacted]

à bien faire, mais qui, s'il se termine, comme il faut l'espérer, sera bien accueilli par les amis de l'art flamand. Ce travail, c'est l'inventaire des objets d'art de toute nature, d'origine belge, qui sont à l'étranger. Beaucoup d'architectes, de sculpteurs, de peintres, de graveurs etc., sont allés, à toutes les époques, chercher fortune au dehors et ont laissé dans les contrées où ils s'étaient fixés des œuvres dans lesquelles s'était signalé leur génie ou leur talent. Parmi ces artistes expatriés, il y en a qui furent de véritables maîtres, et donc on ignore les noms dans leur pays. Ce sont leurs productions, disséminées ça et là, qui formeraient l'une des divisions de l'inventaire que l'Académie se propose de rédiger.

Il fut un temps où la Belgique était le pays du monde le plus riche en objets d'art. Elle fut malheureusement dépouillée de ces trésors en diverses circonstances. Nous ne parlons pas en ce moment de ce qui fut détruit par les iconoclastes, mais de ce qu'on enleva soit par la violence, soit à prix d'argent. Nous parlons des tableaux, des verrières, des morceaux de sculpture vendus par les fabriques d'églises, des richesses de ce genre aliénées par les communes, de l'enlèvement des objets les plus précieux opéré, en vertu du prétendu droit de la guerre, lors des invahissements du territoire par les armées étrangères. Joignons enfin à ces pertes celles qui provinrent d'une cause plus légitime, c'est-à-dire des acquisitions faites régulièrement pour les amateurs des pays voisins, dans des temps où il n'existait pas en Belgique de collections publiques dans lesquelles l'Etat s'efforçât de faire entrer, pour en former un patrimoine national, les productions les plus remarquables de nos anciens maîtres. Les musées de France, d'Allemagne, de Russie, se sont enrichis de ces dépouilles qu'on voudrait vainement aujourd'hui racheter au prix des plus grands sacrifices.

L'inventaire projeté par l'Académie comprendra également cette deuxième catégorie d'objets d'art. Lorsqu'après beaucoup d'investigations, de recherches et de vérifications on aura rédigé un catalogue à peu près complet des oeuvres de nos artistes dispersées à l'étranger, on possédera un des éléments indispensables de l'histoire de l'école flamande. Ce travail devra être fait avec un soin minutieux, car il ne suffit pas de relever les indications données par les notices des collections étrangères; il faut en contrôler l'exactitude, pour reconnaître et signaler les fausses attributions.

A l'inventaire des richesses picturales et plastiques perdues pour la Belgique, devrait se joindre celui des objets d'art qu'elle a conservés et qui existent dans les édifices publics, religieux et civils. Il y a longtemps que nous avons insisté sur la nécessité d'exécuter un pareil travail qui, non-seulement ferait connaître ce qui nous reste de ces précieuses reliques de l'art national, mais assurerait aussi leur conversation. Une première tentative fut faite par le gouvernement pour réaliser par voie administrative cette utile mesure, mais elle échoua. Des bulletins à remplir avaient été adressés aux autorités locales, et lorsqu'ils eurent fait retour à l'administration centrale, on reconnut qu'on ne possédait qu'un amas de documents inexacts, ridicules, dont il était impossible de faire usage. Un second projet fut conçu pour exécuter l'inventaire générale des objets d'art existants en Belgique avec la coopération des sociétés d'archéologie fondés dans les chefs-lieux des provinces; mais nous croyons qu'aucune suite n'y a encore été donnée. Dans la dernière séance publique de la commission royale des monuments, on a signalé avec raison l'urgence d'une mesure qui aurait le double effet de fournir des renseignements précieux pour l'histoire archéologique, et de mettre fin aux transactions clandestines qui ont fait passer à l'étranger tant de monuments précieux

des beaux-arts. L'inventaire une fois dressé, il serait nécessaire qu'on s'arrurât, par des inspections périodiques, qu'aucun détournement n'a lieu. Espérons que le gouvernement finira par trouver le moyen de mettre à exécution un projet dont l'utilité est généralement reconnue.

Aux personnes qui seront chargées de visiter les établissements publics pour recueillir les éléments de l'inventaire dont il s'agit, nous recommandons de ne pas oublier les greniers. One ne soupçonne pas tout ce que les greniers ont renfermé et renferment encore d'objets d'art intéressants qu'on y a relégués, soit qu'on n'eût pas d'emplacements à leur assigner, soit qu'ils fussent détériorés, soit qu'on les considérât comme étant d'un goût suranné. Le grenier du Musée de Bruxelles était, il y a soixante ans, un véritable trésor. On y avait accumulé en tableaux, en verrières peintes, en sculptures, en fragments d'armures, en vieux meubles, de quoi former une collection qu'envieraient les amateurs les plus difficiles. Tout cela fut vendu à vil prix avant que le Musée ne devînt une propriété de l'Etat, ou détruit par de modernes iconoclastes, parmi lesquels il faut ranger les enfants du concierge d'alors, qui jouaient, nous tenons le fait d'un témoin oculaire, avec des objets appartenant à ce qu'on est convenu d'appeler la haute curiosité. La visite attentive des greniers de nos églises et de nos hôtels de ville pourrait avoir pour résultat la découvert d'un nombre d'objets d'art dignes d'être remis en lumière.

D'excellents travaux se font à l'hôtel de ville de Bruxelles pour restaurer, tant intérieurement qu'extérieurement, ce bel édifice que les générations précédentes avaient eu le tort de laisser tomber dans un délabrement affligeant. Quand les restaurations proprement dites seront terminées, l'administration communale aura à s'occuper de rendre aux grandes salles de l'hôtel de ville une décoration analogue à celles qu'elles avaient jadis. Telle est sans doute son intention. Ce sera pour elle l'occasion de faire de commandes à nos meilleurs artistes; mais tout en désirant que ceux-ci aient le plus possible d'œuvres originales à produire, nous exprimerons le vœu que l'une des salles principales, celle du conseil, soit l'objet d'une restitution historique à laquelle applaudiraient tous les amis des arts. Voici comment les choses pourraient être rétablies en leur ancien état. — — —

ÜBER KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM.

No. XI. XII. November. December. 1865.

Das Bedeutendste das in den letzten Jahren über Raphael veröffentlicht worden ist, sind die Notizie inedite des Grafen Giuseppe Campori. Die Berichte des ferraresischen Gesandten die wir hier zum erstenmale lesen, geben nicht nur einen Zuwachs an äufseren Thatsachen nämlich, sondern zeigen Raphaels Charakter in neuem Lichte. Bekannt war längst, wie gewandt er sich in Rom zu bewegen wuste: hier empfangen wir eine prägnante Illustration dazu.

Der Herzog von Ferrara hat eine Bestellung gemacht, Raphael sie übernommen. Aber sie kommt nicht zur Ausführung. Der Gesandte empfängt den Auftrag, zu mahnen. Seine Berichte zeigen wie dies geschieht und in welcher Weise Raphael, bei immer neuen Zusicherungen, die Sache hinausschiebt. Man begreift die sich endlich bis zum äufsersten steigernde Unzufriedenheit des Herzogs, die wachsende Verlegenheit des Gesandten. Aber man fühlt zugleich die Unmöglichkeit für Raphael, mehr zu thun als er that, d. h. Versprechungen zu geben. Man bewundert schliefslich, mit welch graziöser Klugheit er auszuweichen und am Ende dennoch wieder zu beschwichtigen versteht. Raphael war ein vollendeter Diplomat. All die Unbefangenheit, der Aplomb und die Liebenswürdigkeit der man nur verzeihen kann, standen ihm dafür zu Gebote.

Einer von diesen, eine solche Escapade mittheilender Bericht des Gesandten liefert mir Gelegenheit einige neue Dokumente meinerseits zu veröffentlichen, deren Anslichttreten, wie das so mancher andern werthvollen Beiträge zur Geschichte jener Zeit, wir dem unermüdlichen Eifer des Major Kühlen zu Rom verdanken, eines Mannes der nun schon seit vierzig Jahren die Stadt mit dem glücklichsten Erfolge durchspürt ohne dafs es bisjetzt gelungen wäre seinen Sammlungen den Platz zu erwerben an dem sie eine Zierde jedes öffentlichen Institutes sein würden.

Am 17. December 1519 schreibt der Gesandte, Paulucci mit Namen, folgendes an den Herzog (Camp. p. 22):

'Den Auftrag Raphael betreffend habe ich nicht ausgerichtet. 'Ich muſs den passenden Moment dafür wählen und hoffe ihn zu 'finden. Ich will es zuerst doch wieder in Güte mit ihm versuchen, 'denn leugnen läſst sich nun einmal nicht daſs Männer von so be- 'deutender Stellung wie er, höchst reizbar sind. (— perchè invero 'gli uomini di questa excellencia sentono tutti del melancholico.) 'Und Raphael ist es gerade jetzt in um so höherem Grade, als er, 'an Bramantes Stelle, das ganze Bauwesen auf den Schultern hat, 'und am liebsten dem Giuliano Leno selber noch die Handwerks- 'arbeit aus den Händen nähme.

'Heute Morgen traf ich ihn. Er war gerade im Begriff wegen 'zweier Pfeiler oder vielmehr Unterstützungsmauern Anweisung zu 'geben; der Pabst läſst diese Arbeiten zu Verstärkung des gewölb- 'ten Bogen an der Schweitzerstraſse, der einzustürzen drohte, aus- 'führen.

'Ich suchte ihn festzuhalten; er bat mich nur solange Geduld 'zu haben bis er mit den Maurern gesprochen, d. h. mit andern 'Worten: ich möchte solange auf ihn warten bis ich Lust hätte 'fortzugehn. Ich muſs ihn das nächste Mal fester zu packen suchen. 'Ich werde ihn dann wissen lassen wie es mir neulich bei ihm im 'Hause ging (Raphael hatte sich verleugnen lassen), und will er 'mich dann abermals mit schönen Worten abspeisen, so theile ich

[redacted]

sei um ihn nicht geradezu wahnsinnig zu nennen. Ebenso grundlos erscheine die andere Anschuldigung: Raphael habe den Giuliano Leno aus der Arbeit verdrängen wollen (der Brief sagt: vorebbe torre l'arte di mano a Giuliano Leno): erstens weil Raphael bereits vier Jahre lang damals als Bramantes Nachfolger im Amte gewesen, zweitens weil er die Last seiner unzähligen Geschäfte nicht durch diesen neuen Zuwachs habe vermehren wollen können, endlich weil Leno als ein viel zu unbedeutender Gegner für Raphael dastehe. Graf Campori erinnert an Vasari's Stelle: Leno sei ein geschickter Mann gewesen dem es weder an Urtheil noch an Erfahrung gefehlt, der sich trotzdem aber nur als ausführende Kraft unter der Oberleitung Anderer nützlich gemacht.

Ich kann diesen Erörterungen des Grafen Campori nicht ganz zustimmen.

Offenbar ist, dafs Paulucci den Auftrag, soviel er durfte, abzulehnen, nicht sosehr aber, dafs er zu diesem Zwecke Raphael anzuklagen versucht. Im Gegentheil, er wendet den Herzog zu beruhigen ein anderes Mittel an: er stellt sich selbst als persönlich beleidigt hin und hofft, indem er für den Moment die Ausführung des Auftrages, gegen Raphael grob zu werden, unterläfst, dennoch dadurch dafs er seine eigene Ehre in's Spiel bringt, den Herzog darüber zu beruhigen dafs wenn jene Erklärungen einmal statthaben würden, sie womöglich schärfer noch lauten sollten als der Herzog selber befohlen.

'Melancolico' hier durch 'mit einem Anflug von Narrheit behaftet' oder 'tiefsinnig' oder 'schwermüthig' zu erklären, scheint mir die rechte Nöthigung zu fehlen. Allerdings läfst Francesco d'Ollanda Michelangelo aussprechen: kein grofser Mann, der nicht nach irgend einer Seite hin eine Seltsamkeit (Extravaganz, Bizarrerie) habe. Dafs dies hier nicht gemeint sein konnte, geht, glaube ich, schon daraus hervor, dafs Paulucci gleich darauf sagt: Raphael sei um so mehr melancholico (um so reizbarer, wie ich übersetzte) weil so viele Arbeit auf ihm laste. Paulucci wollte sagen, Raphael habe wie alle bedeutenden Männer seine guten und bösen Momente, und es sei unpraktisch, ihm in einem der letzteren mit dem alten Anliegen zu kommen. Melancolico ist hier als rein technischer Ausdruck angewandt. Man theilte die Temperamente ein in das sanguinische, cholerische, phlegmatische und melancholische. Grofse Künstler,

meint Paulucci, seien meistens Melancholiker, und wenn bei Raphael jetzt mehr als jemals das Temperament dominire, so seien die gewaltigen Geschäfte Schuld daran.

Was den zweiten Vorwurf anlangt: Raphael habe Leno verdrängen wollen, so übersieht Graf Campori dafs er gar nicht ernsthaft ausgesprochen, vielmehr nur als nur hypothetische Annahme das Uebermaafs des Eifers ausdrücken sollte, mit dem Raphael sich dem Bauwesen widmete. Raphael, schreibt der Gesandte, hat nicht nur jetzt Bramantes Stellung auszufüllen (fà il Bramante), sondern vorebbe torre l'arte di mano a Giuliano Leno: wäre wahrhaftig im Stande die Mauerkelle selbst in die Hand zu nehmen. Statt zu malen nämlich, und seine edle Kraft in besserer Weise zu verwenden.

Wie hätte Raphael daran denken können, Leno, den ihm von Bramante her noch als alter bewährter Arbeiter und 'domestico' überkömmenen, aus dem Amte zu verdrängen? Gerade 1519 war, nachdem Giuliano da San Gallo schon früher abgegangen, nun auch Fra Giocondo zurückgetreten, sein zweiter Nebenarchitekt oder vielmehr der oberste Leiter der ganzen Unternehmung, und Raphael stand allein an der Spitze. Das wohl wollte Paulucci andeuten als er sagte fà il Bramante, soviel als: Raphael nimmt jetzt die volle Stellung ein die früher Bramante innehatte.

Auf dieses Giuliano Leno Engagement beziehen sich die von Major Kühlen aufgefundenen Aktenstücke.

[redacted]

Bibbiena und Meister Antonio von Pontasieve als Mauermeister, Andrea von Melano als Bildhauer, und Meister Giovanni, Euren (Sohn?) als Zimmermeister. Ich habe dem Cardinal aufserdem Euren Bekannten, Meister Giovan Maria dal Abaco empfohlen und wünschte Ihr sprächet dem Cardinal gleichfalls davon, da er ein in seinem Handwerke brauchbarer Mann ist. Jeder von diesen Allen wird mit fünf Dukaten Kammergeld monatlich angestellt. Mit der Arbeit wird es nun tüchtig vorwärts gehn.

Von Herzen der Eurige, den 30. Juli 1514.

Euer Raphael
Maler und Architekt in Rom.

Der italienische Text, den ich nach der Originalhandschrift selbst copirt habe, lautet:

∴ A mess. Juliano leno mio honorandissimo in porto.*)

Y. H. S.

Mess. Juliano mio honorandiss°. questa sera solo p dirui che nostro signiore fara fare a mess. piero dui breui uno p uoi confirmatorio ne lufitio di churatore de la fabricha di S. piero, et laltro p me darchitectore e li fara spedire sub anulo p dataria | e quali seranno piu ualidi. Alsi fara spedire uno brieue ī forma chamere dal r^mo^. de. S^a^. maria ī porticho a soprestanti de la fabricha | li quali seranno Joanfranciescho di lorenzo fiorentino e lionardo santegli mensuratori. m° nicholo da bibiena e m° antonio dapontasieue scarpelini. andrea damelano schultore. e m° Joanne ūro legnaiuolo. ho ricomandato al detto r^mo^ de S^a^ maria inporticho m° Joanne maria dalabacho | che uoi cognoscete e uoglio che ne parlate etiam uoi | a | monsigniore | perche. e. ualentuomo ī larte sua. A tuti serano asegniati de dinari di chamera .v. ducati p mese de prouigione | e chosi lopera andera ghagliardamente.

A uoi de chuore me ricomando li. xxx. de lulio M. D. XIV.

Iluostro raphaello dipintore
e architectore ī roma.

Der Ton des Schreibens zeigt, mit wem wir es zu thun haben: einem zuverlässigen Manne zweiten Ranges, auf den Raphael wahrscheinlich grofse Stücke hielt und den er freundschaftlich behandelte.

*) Santa Maria in Portico.

2.

Entwurf zu einem der Specialverträge welche Leno in seiner neuen Stellung mit den einzelnen Mauermeistern abzuschliefsen hatte.

Im Namen Christi.

Ich Raphael, Sohn des Giovanni Santi von Urbino, Architekt am Sanct Peter, bezeuge hiermit wie Francesco, Sohn des Domenico Bonello mit Messer Giuliano Leno, Curator besagten Baues, übereingekommen ist, im Sanct Peter ein Sechstel des kreisförmigen Fundamentes neben Meister Bernardello von Monto Brianzo herzustellen.

Zuvörderst verpflichtet er sich, bis zum Marientage Mitte August zwölf Leute in Arbeit zu stellen, von da ab jedoch soviel als erforderlich sein werden, d. h. zwanzig bis fünfundzwanzig.

Ferner verpflichtet er sich, wie gesagt also, genannte Leute in Arbeit zu stellen, gute Arbeit zu liefern mit aller Sorgfalt, und so tief zu graben bis sich fester brauchbarer Grund findet, soweit als die Andern graben.

Ferner verpflichtet er sich alle Steine (?) herauszunehmen und bei Seite zu schaffen.

Ferner verpflichtet er sich alles unter der Erde befindliche Mauerwerk zu vernichten und auf seine Kosten herauszuschaffen.

Ferner verspricht er alles über der Erde befindliche Mauer-

[redacted]

Ferner, es gilt dieser Pakt bis auf den Grund gearbeitet worden ist, worauf Jeder thun und lassen kann was ihm beliebt.

Ich Raphael wie oben.

Ich Domenico di Francesco verpflichte mich zu dem obenstehenden.

P. Vigorosis, Notar. Giuliano Leno, eigenhändig.

Gleich darunter von anderer Handschrift:

Messer Francesco Vigorosis, laſst Euch von Messer Domenico Bonello einen Contrakt in Forma Camerae unterzeichnen, wie ihn Messer Raphael von Urbino aufgesetzt hat, durch welchen er sich mir verpflichtet ein Sechstel der Fundamente am Sanct Peter unter den vorgezeichneten Bedingungen auszuführen; doch ist zu bemerken daſs für die Zerstörung des Mauerwerkes nicht zwölf, sondern nur acht Bajocchi für die Elle gesetzt werden, der gewöhnliche Preis den auch die andern Meister erhalten. Diesen Punkt bitte ich Euch zu ändern, im Uebrigen Alles aufzusetzen wie dasteht.

2. August 1514.

Giuliano Leno, eigenhändig.

Italienisch, von Raphaels eigner Hand durchweg, von mir geprüft und abgeschrieben:

Y. H. S.

Facio fede. Io raphaello di gioanni santi durbino architectore de santo piero come m°. franciesco di domenicho bonello si conuene con mess. Juliano leno churatore di detta fabrica di lauorare in santo piero uno sesto de lo fundamento tondo a | canto a m°. bernardallo di monte brianzo.

Imprimis promete tenere | a | lauorare fin. a santa maria di mezo aghosto dodeci homini da santa maria di mezo aghosto in la quanti seranno necessario cio. e. fin a. xx. in . xxv. homini.

Ite promete tenere | a | lauorare li homini come de sopra e far lopera bona con ogni diligentia e andar | a | trouar lo terreno bono fermo sichondo andaranno li altri.

Ite promete capare tucta la preta e metela da canto.

Ite promete de rouinar li mura catiue trouasse sotto terre a sue spese.

Ite promete sopra terre far rouinar tute quelle mure tochate

in parte sua. e mess. Juliano abia apaghare “b^{i}. xii.”*) la channa: e che mess. Juliano li habia | adare quello li. e. necessario p rouinare.

Ite se conuenissino p pretio b^{i}. vintequatro p canna ausanza di roma di moneta vechia.

Ite promete dito m°. franciesco di tormita roba. e mita dinari.

Ite dito mess. Juliano li da dipresenti duch. xx. di dinari. e duch. vinti di robe.

Ite promete dito mess. Juliano darli tuti legniami e burbere p cacciar aqua . e . li debia restituire quando li hara adoperato.

Ite quando li habia a dar dinari Juliano si misura a ragione di carlini cinque la canna quadra di terra. e sconti li primi dinari dara laltra pagha.

Ite che questo partito se intende fin a lo piano de la terra | e poi ogni vno sia in sua liberta.

Io raphaello vt supra.

Io domenicho di fran^{co} bonel° couego et prometo como di sopra e schrito.

F Vigorosi notarius. Juliano leno manu ppria.

MS Francesco Vigorosis pigliarete una obligatione da m° domenico bonello in forma camer (camere?) secundo la scripta ne ha fatta ms raphaelo durbino lo quale me pmetta de fare lo sesto del fundamēto de sancto piero cum pactis et conditionibus ibi expres-

[redacted]

quella fabbrica cominciata da esso Bramante; perchè minacciando ella rovina in molte parti, per essere stata lavorata in fretta e per le cagioni dette in altro luogo, fu per Consilio di fra Jocondo, di Raffaello e di Giuliano per la maggior parte rifondata; nel che fare, dicono alcuni che ancor vivono e furono presenti, si tenne questo modo. Furono cavate, con giusto spazio dall' una all 'altra, molte buche grandi a uso di pozzi, ma quadre, sotto i fondamenti; e quelle ripiene di muro fatto a mano, furono, fra l'uno e l'altro pilastro ovvero ripieno di quelle, gettati archi fortissimi sopra il terreno in modo che tutta la fabbrica venne a esser posta senza che si rovinasse sopra nuove fondamenta, e senza pericolo di fare mai più risentimento alcuno.

Zu deutsch: Anwesend in Rom zu der Zeit wo Bramante mit Tode abging, wurde ihm (Fra Giocondo) und neben ihm Raphael von Urbino und Giuliano von San Gallo der Bau des Sanct Peter übertragen, um Bramantes begonnene Arbeiten fortzuführen. Diese nämlich drohten an vielen Stellen mit Einsturz, da sie mit zu grofser Hast aufgeführt worden waren, sowie aus andern, andernorts erwähnten Ursachen. Fra Giocondo, Raphael und Giuliano kamen dahin überein dafs neue Fundamente gelegt werden müssen, und Leute die dabei waren und die noch am Leben sind, beschrieben mir das dabei beobachtete Verfahren folgendermaafsen. In bestimmten Zwischenräumen wurden grofse, brunnenartige Löcher ausgegraben, viereckig und bis unter die Fundamente reichend; diese wurden richtig ausgemauert, und sodann von einem dieser Pfeiler, oder vielmehr von einer dieser gemauerten Ausfüllungen zur andern starke Bogen geschlagen die über dem Grunde lagen. Auf diese Weise kam der ganze Bau ohne dafs man etwas einzureifsen brauchte und ohne Gefahr zukünftiger Zufälle auf neue Fundamente.

Nehmen wir hierzu was Vasari im Leben des Bramante erzählt: dafs bei dessen Tode die vier Hauptpfeiler unter der Kuppel bereits aufgeführt und mit Bogen verbunden waren, dafs ferner die grofse mittelste Hauptkapelle am Schlusse der Kirche beinahe vollendet, vom übrigen vieles begonnen war, so sehen wir die drei neuen Baumeister diese Arbeiten untersuchen, an vielen Stellen die Entdeckung machen dafs Grundwasser vorhanden war das ein Tiefergehen mit den Fundamenten erforderte, und sich nach gemeinsamer

Berathung dahin entschliefsen die alten Fundamente an Ort und Stelle zu lassen, dagegen in bestimmten Zwischenräumen durch sie hindurch zu gehn und Pfeiler von gehöriger Tiefe aufzuführen, welche mit tüchtigen Bogen verbunden eine neue Grundlage bildeten ohne dafs man die alte herauszureifsen brauchte.

Der Contrakt zeigt wie man die Arbeit theilte. Der Ausdruck fondamento tondo berechtigt zu der Annahme dafs es sich hier um eine der mit runden Mauern umfafsten Schlufskapellen des Querschiffes handelte.*) —

Zu Anfang des nächsten Jahres sehen wir die Arbeit am Sanct Peter fortschreiten und anderes dazukommen. Hierüber geben zwei Stücke Auskunft welche Major Kühlen bisjetzt noch nicht in seinen Besitz gebracht hat und die er mir deshalb nur abschriftlich mittheilen konnte.

3.

Im Namen Christi.

Sehr geehrter Messer Giuliano, anbei erfolgt die Zeichnung Eurer Cornische mit den nöthigen Maafsangaben, durch Meister Jacopo. Ich kann nicht selbst kommen da mich die Arbeit an den Pilastern Tag und Nacht in Anspruch nimmt. Meister Jacopo will sich durch einen von Messer Giovanni Gais, Notar der Auditoren, anzufertigenden Contrakt verpflichten, auch die Maurerarbeit für die Treppe zu übernehmen. Als Zahlung hat er dafür von Euch ein-

[redacted]

Italienisch nach Major Kühlen's Abschrift:

ch. 447. recto.

Y. H. S.

Messer Juliano honorandissimo. Ve mando el desegnio del vostro chornicione con le misure fatte,

per maestro Jacovo. Compatiteme per gratia giache lopera de questi pilastri me tien occhupato

di e notte. m° jacovo se obbligera p schritta de mano de mess. Joane ghaj notaro de lau

ditore de fare etiam le mure a la schala, e per pagamento de li sopradetti lavore havete

a darli duch. 160 de charlini, e di presente li darete uno terzo, e sechondo ne va lavorando havera li altri doi terzi.

Jannantonio el foglieta promete fa lavorare nel suo pilastro de S• Piero secundo.

lavora maestro giorgio in nel suo, e prometta tenere tanti maestri quanti tene m°

giorgio. e sta bene. non altro E a V. S. me ricomando.

de roma. li xvi. de gienaro 1515.

El vostro raphaello santi.

Jo. Gais not.

ch. 447. verso.

A messer Juliano leno mio osservandiss•.

a S• Maria in porto.

Hierzu der Entwurf eines Contraktes.

4.

† Im Namen Gottes, den 15. Januar 1515.

Entwurf eines Contraktes zwischen Messer Giuliano Leno und Meister Jacopo von Conego, Maurer.

Zuvörderst macht er sich verbindlich das Mauerwerk für die Treppe von Santa Maria in Portico herzustellen, es doppelt so hoch*) als die vorhandenen Mauern aufzuführen und das Dach über die Treppe zu legen.

*) Bitte mit dem italienischen Texte zu vergleichen, ob meine Uebersetzung richtig ist.

Ferner verpflichtet er sich an einer Seite eine Krönung aufzusetzen nach Angabe Raphaels von Urbino *). Als Zahlung für diese Arbeiten verspricht ihm Messer Giuliano einhundertsechszig Dukaten à 10 Carlin, wovon jetzt ein Drittel und nach Maaſsgabe des Fortschrittes der Arbeit die beiden andern Drittel entrichtet werden.

Ferner verpflichtet sich Messer Giuliano, Stricke und ? , und nöthigenfalls Stangen, ? , und Balken zu liefern.

Ferner verpflichtet sich Messer Giuliano ihm auf dem Platze von Sanct Peter ? , Kalk und Pozzolane anzuweisen. Die Breccia aber hat sich Meister Jacopo am Berge selbst zu holen.

Ebenso hat sich Meister Jacopo Ziegel und Backsteine am Ofen zu holen.

Ferner hat ihm Messer Giuliano alles nothwendige Holzwerk am Brunnen anzuweisen, insofern es für die Arbeiten zu Gerüsten gebraucht wird.

Ferner, Meister Jacopo hat fünf Maurer einzustellen und das Werk in zwei Monaten fertig zu liefern. Für jeden Tag aber den er früher fertig werden sollte, hat ihm Messer Giuliano drei Giulii zu zahlen. Alles nothwendige Eisenwerk hat derselbe am Brunnen anweisen zu lassen.

Sollte die erwähnte Krönung während der genannten Zeit nicht fertig werden, so hat sie Meister Jacopo in der Folge nicht aufzusetzen.

[redacted]

Juliano promete di darli duc. 160 di Carlini x per duc. et di presente se li dara uno terzo, et siconda vera lavorando avera li altri doy terzi.

Alsi dito mes. Juliano promete di prestarli fune e straya *) facesse bisogno pertica, prede e legnami

Alsi dito mes. Juliano de promete di darli la roba sopra la piacia di Santo petro cioe prede calcia pozzelano et la breccia dito m° Jacomo l'abra a tore al monte

Alsi le tegole, matoni dito m° li habia andare a tore a la fornaxa.

Alsi che tuti li legnami farano bisogno dito mess. Juliano si li habia fare consignare al pozo et darlo tuti legnami et cioe per fare ponti et tente per dito opere.

Alsi che dito m° Jac°. habia a tener cinque cazole **) et habia a finir dite opere in mexi doy, et tanti giorni quanto finira prima di mexi doy dita opera dito mes. Juliano la abia adare Juli 3 il giorno e tuti le cadene andasseno a dito opera se li habiam a consegnare al pozo

E per caxo che il cornixono non fusse fato in tempo dito m° Jacovo non vole esser tenuto a meterlo piu dito cornixono.

D. Daniel de Cinaxo promittens de rato pro d. Juliano ex ...... et Mag' Jacobus personaliter suprascripta capitula ad invicem pro quibus se obbligarunt in forma camere apostolice et jurarunt et actum in domo directi Danielis presentibus d. Comelino de portalupis de Mediolano et constantino de nibia laico mediolanensi sesti buo ect.

Magister Christoforus de Canobio vaccinarius promisit pro dicto Magistro Jacobo quen Idem M. Jacobus promisit relevare Indemnen obligans et sub ?.. Camere actum et presentibus ut supra.

In super Idem Magister Jacobus habuit pro parte 160 duc. suprascriptor a d. Juliano per munus Danielis duc. LIIII. de Carl. de quibus sebene contentum vocavit et presentibus eisdem testibus.

Jo. Gais not. subscripsit.

Dieser Contrakt bezieht sich auf eine architektonische Arbeit von der keine Spur mehr vorhanden ist. An der Stelle wo

---

*) strajo, Streifen? prede = preta (p. 217) = pietra?

**) Undeutlich geschrieben.

sich heute die Kirche Santa Maria in Campitelli erhebt, ein zu Ende des 17. Jahrhunderts von Grund aus neu aufgeführtes Bauwerk, stand damals die alte Kirche Santa Maria in Portico, die Titularkirche des Cardinals Bibbiena, der, einer der genauesten Freunde Raphaels, durch ihn einen Umbau vornehmen liefs. Raphael lieferte die Zeichnungen, Leno hatte die technische Ausführung zu leiten. Sosehr aber war er, am Sanct Peter scheint es, beschäftigt, dafs er keine Zeit fand diesmal selbst zu kommen. Was unter den Pilastern zu verstehen sei, die ihn 'Tag und Nacht in Anspruch nehmen', so stelle ich nur als Vermuthung hin, dafs es die innere Ausschmückung der Tribune gewesen, deren von dorischen Pilastern umgebener Halbkreis der Vollendung bedurfte. Passavant (I, 242) nennt sie seltsamer Weise einen 'von dorischen Säulen umgebenen Bezirk', ein 'prächtiges Werk' das 'später zerstört' sei. Es ist jedoch wohl nichts anderes als die von Peruzzi später vollendete Capella maggiore, so wie sie heute dasteht.

Einige Ausdrücke wie *prede* und *straya* habe ich unübersetzt gelassen; was *breccia* sei, ist mir nicht ganz klar. Der *pozzo* mufs ein damals bekannter Ort in Rom gewesen sein, wie es heute dort einen Platz 'pozzo delle cornacchie' giebt. Dafs ein Theil des Materials auf dem Petersplatze angewiesen ward, fand wohl darin seinen Grund dafs dort gröfsere Massen lagerten deren Benutzung Raphael frei stand. —

Da diese Ausführungen mit den Verdiensten des Conte Cam-

[redacted]

die Thätigkeit seiner früheren Jahre darzustellen. Kostbare Manuscripte fanden sich in seinem Nachlasse, doch nur von geringer Ausgiebigkeit über seine persönliche Existenz. Es scheint ihm kaum daran gelegen zu haben. Ventura, Amoretti, Rossi, Gaye, Libri, Rio haben mit ihren Forschungen werthvolle Daten zu Tage gefördert, im Ganzen aber wenig erreicht. Der geringste Zuwachs ist hier werthvoll. Was ich im Folgenden gebe: Dokumente und Andeutungen die ich im ferraresischen Archivio Palatino fand, darf deshalb, scheint mir, als so gering es sich darstellt, dennoch als ein nicht unbedeutender Beitrag zur Vermehrung unserer Kenntnifs in Betreff Lionardo's betrachtet werden.'

'Bekannt ist dafs Lionardo 1483 von Ludovico Moro nach Mailand berufen ward, und welch ausgedehnter Wirkungskreis sich dort seiner Thätigkeit aufthat. Als Hauptwerk fiel ihm der Auftrag zu, die Reiterstatue Francesco Sforza's, Begründers der Dynastie, auszuführen. Alle andern gleichzeitigen Monumente dieser Art sollten übertroffen werden. Florenz war damals berühmt für solche Arbeit, Donatello hatte in Padua, Baroncelli in Ferrara, Verocchio in Venedig seine Probe abgelegt: höchst wahrscheinlich dafs Lionardo gerade dieser Statue wegen berufen wurde!'

'Vier Jahre brauchte er zur Herstellung des Modells, dessen Gufs 200,000 Pfund Bronze erforderte. 1493 zu Verherrlichung der Vermählung Maximilians mit Bianca Sforza öffentlich aufgestellt und allgemein bewundert, gelangte es dennoch nie zur Ausführung. Man könnte dabei an Ludovico Moro's financielle Verlegenheiten denken, viel natürlicher jedoch die Ursache in der Langsamkeit des Meisters zu suchen der nie zum Abschlufs gelangen konnte. Fluat aes! rief ein Dichter damals aus, als solle ein Befehl des Fürsten diesem Zögern ein Ziel setzen; allein die Zeiten änderten sich: das Erz flofs, doch um sich zu Kanonen zu gestalten.'

'Moro's doppelte Schuld, seinen Neffen um die Herrschaft gebracht und die Franzosen nach Italien gerufen zu haben, empfing den verdienten Lohn. Erst lockt er die Franzosen herbei, bald darauf steht er an der Spitze einer Liga zu ihrer Vertreibung. 1499 nimmt Ludwig XII. Mailand in Besitz, noch einmal erobert Moro es zurück, doch nur um von neuem zu unterliegen. Er fällt dem Sieger in die Hände und stirbt in Frankreich nach zehnjährigem Gefängnifs.'

'Das Modell der Statue, aufgegeben und vernachlässigt, theilte das Schicksal des Fürsten. In Saba Castiglione's Erinnerungen lesen wir „das Pferd (la forma del cavallo) an welchem Lionardo 'volle sechszehn Jahre gearbeitet, ging durch die Unwissenheit und 'Sorglosigkeit derer zu Grunde, die, weil sie von Kunst nichts ver'stehen, die Kunst nicht zu schätzen wissen: ein so edles Werk 'muste den guascognischen Armbrustschützen zum Ziele dienen". Castiglione erlebte das in seiner Jugend selbst und seine Angabe darf obwohl bestätigende Zeugnisse anderer Gleichzeitiger fehlen, auf volles Vertrauen Anspruch machen. Vasari der fünfzig Jahre später schrieb, setzt hinzu, die Franzosen hätten das Modell zu Grunde gerichtet.'

'Wann dies geschah jedoch ist bisjetzt nicht festzustellen gewesen: die nachfolgenden Dokumente beweisen dafs das Modell 1501 noch existirte. Ercole von Este beabsichtigte damals, sich selbst eine Reiterstatue zu errichten und den neuen, bei Erweiterung der Stadt Ferrara angelegten Platz damit zu schmücken. Der mit der Arbeit beauftragte Meister jedoch war gestorben, und der Herzog kam auf die Idee, den Cardinal von Rouen, Regenten von Mailand, um Ueberlassung des lionardischen Modells anzugehn. Hier der Brief den er in dieser Angelegenheit an seinen in Mailand residirenden Gesandten Giovanni Valla abgehn läfst:'

"Messer Giovanni, nachdem wir Befehl gegeben dafs eine Form 'von Erde angefertigt werde um das Bronzepferd zu giefsen welches [redacted]

'Pferd mit ihrer Hülfe giefsen zu können, für den Fall dafs er ihrer 'nicht selbst benöthigt wäre, denn wir möchten ihm nicht mit der 'Bitte um etwas beschwerlich fallen an dessen Besitze ihm selbst 'gelegen ist, obzwar Wir überzeugt sind dafs seiner Hochehrwürden 'wenig darum zu thun sei, unter dem Beifügen, dafs uns aus obge-'meldeten Ursachen hiermit ein ganz besonderer Gefallen geschehe, 'sowie mit der Anmerkung, dafs genannte Form, wie gesagt, in Mai-'land von Tag zu Tage in schlechteren Zustand geräth und Niemand 'dort sich um sie kümmert. Sollte Seine Hochehrwürden uns will-'fahren, wie Wir wohl hoffen dürfen, so gebt Uns sofort Nachricht, 'wir werden dann Jemand absenden, der für geschickte und sichere 'Ueberführung der Form, damit sie keinen Schaden leide, Sorge trägt. 'Versäumt nicht, kein Mittel unangewandt zu lassen und Seine Hoch-'ehrwürden dahin zu bestimmen Unserer Bitte zu willfahren, und 'empfehlt mich ihm angelegentlichst.

'Ferrara, 19. September 1501."

'Valla war leider nicht im Stande bessere Antwort zu geben als die nachfolgende Depesche vom 24. desselben Monats enthält:'

"Heute habe ich den Auftrag Seiner Erlaucht dem Cardinal 'von Rouen ausgerichtet, die Form des Pferdes betreffend welche 'Herr Ludovico anfertigen liefs, und erwiederte mir Seine Erlaucht 'dafs er, soviel ihn angehe, dieselbe Eurer Herrlichkeit mit Vergnügen 'überlassen würde, allein dafs, da Seine Majestät der König die 'Form gesehn, er es nicht wagen dürfe dieselbe ohne vorherigen 'Bericht an den König fortzugeben.'

'Ich möchte Eurer Herrlichkeit vorschlagen, an Bartolommeo 'de Cavaleriis darüber zu schreiben, damit er dem Könige da-'von spricht, und bin gewifs, Seine Majestät wird nichts dagegen 'haben. —"

'Weiteres, über diese Unterhandlungen sowohl als über die Gründe warum sie zu keinem Ziele führten, zu entdecken war ich leider nicht im Stande. Bei geringerer Scrupulosität des Cardinals wäre das Modell vielleicht zu Wasser nach Ferrara geschafft, dort gegossen und vor der Zerstörung bewahrt worden der es kurz darauf seinen Untergang verdankte'. —

Ich breche hier mit Campori's Aufsatz ab, welcher in seiner Folge noch eine Anzahl Notizen über Lionardo, sowie über dessen Nachlafs bringt. Erörtern aber möchte ich einen Umstand, den ich

nicht geradezu als einen Irrthum des Grafen zu bezeichnen wage, der jedoch meinem Bedünken nach als zweifelhaft erörtert werden mufs.

Campori nämlich nimmt das in den Depeschen ausschliefslich gebrauchte Wort 'forma' für identisch mit 'modello'. Mir scheint mindestens freizustehn, forma mit Form zu übersetzen, und anzunehmen, dafs es sich nicht um das Modell, sondern um die von Lionardo angefertigte Form handelte. Man erwäge, dafs niemals gesagt wird 'modello' oder 'statuà', oder 'figura', oder 'cavallo', sondern immer nur 'forma'. Der in Ferrara verstorbene Meister hat die begonnene 'forma di terra' nicht fertig gebracht. Man erinnert sich nun, es liege eine solche forma unbeachtet in Mailand, u. s. w. Was konnte dem Herzoge an einem Modelle liegen, das er erst formen lassen muste um es zu giefsen, während hier sich die fertige Form vorfand? Vasari wenigstens verwechselt forma und modello nicht. Doch, wie gesagt, ich möchte nur die Aufmerksamkeit darauf gelenkt haben.

Allerdings scheint Saba Castiglione's Notiz schon mein Bedenken zu lösen. 'La forma del cavallo intorno a cui Lionardo 'avea sedici anni continui consumati, per ignoranza e trascura'tezza d'alcuni i quali sì come non conoscono la virtù, così 'nulla la estimano, si lasciò vituperosamente ruinare, essendo stata ‚una così nobile ed ingegnosa opera fatta bersaglio ai ballestrieri ‚guasconi.' Hier könnte man für sicher halten, es handle sich um

[redacted]

Das dagegen ergiebt sich: fiel die Zerstörung dieser Form oder dieses Modells nicht in das Jahr 1499, sondern nach 1501, so braucht Lionardo nicht bereits 1483 schon nach Mailand gekommen zu sein, denn dieses Datum beruht allein auf der Rechnung dafs jene 16 Jahre von 1499 in Abzug gebracht wurden. Keinenfalls ist es demnach nothwendig, seine Ankunft früher als 1485 anzunehmen. Dafs Lionardo der Statue wegen berufen worden sei, ist eine Hypothese die Alles für sich hat, und was Graf Campori darüber sagt, dürfte kaum Widerspruch finden. Vielleicht sogar dafs die von den andern florentiner Meistern damals im nördlichen Italien ausgeführten Arbeiten Ludovico die Idee gaben auch in Mailand dergleichen haben zu wollen, wo dann Lionardo als ein Schüler Verocchio's sich am natürlichsten zur Ausführung dieses Gedankens darbot. Verocchio hatte gerade in Venedig trübe Erfahrungen gehabt. Vielleicht, conjecturire ich weiter, wandte sich Ludovico zuerst an ihn, und Verocchio, weil er nicht selbst gehn wollte, sandte denjenigen seiner Schüler auf den er am meisten hielt. Natürlich dafs dies nur in der Luft schwebende Gedanken sind. Wer weifs, welcher günstige Zufall auch hier gelegentlich Licht schafft.

Das Dunkel das Lionardo's nähere Schicksale bedeckt, ist in der That um so seltsamer, als alle die andern Meister um ihn her immer deutlicher hervortreten. Bei ihm scheint kein Mittel, Klarheit zu erlangen, recht anzuschlagen. Aber es liegt auch in keines andern Künstlers Leben und Wirken soviel beinahe gewollt Geheimnifsvolles. Seine Arbeiten gleichen Gedichten in einer Sprache deren herrlichen Wohlklang man empfindet, aber deren Sätze man nicht immer ganz enträthselt. Ich hatte in diesen Tagen das Glück, ein hier im Privatbesitze befindliches Portrait betrachten zu dürfen, von dessen Vorhandensein nichts bekannt war vorher, und das, unberührt beinahe (und nur mit den Spuren der Verderbnifs die den Farben bei dem unaufhörlichen leise sich Zusammenziehn und Wiederausdehnen hölzerner Tafeln, hervorgebracht durch unvermeidlichen Temperaturwechsel, nothwendig erwachsen mufs), einen schönen jungen Menschen darstellt, dem, gleichsam als Anzeichen seiner siegenden Schönheit, ein Pfeil in die Hand gegeben worden ist. Das Haar golden und kraus in einander geringelt, riccio e inanellato, der Blick sanft, fast möchte man sagen zu süfs empor auf-

geschlagen, wunderbar die Modellirung des Mundes und Kinns, und von unnachahmlicher Grazie die Haltung der Hände. Dabei das Ganze von einer grübelnden, sich nicht beruhigenden Sorgfalt der Ausführung und jenem Leuchten im Colorit von dem Vasari erzählt wie es die Frucht der peinlichsten Farbenzubereitung war. Wem solche Werke vom Schicksal zugeführt werden, der muſs eine Art Gefühl haben, als gäbe es von nun ein Glied der Familie mehr im Hause, an das man denkt wie an ein Geschöpf voll Leben und Ansprüche, und von dem man Gedanken empfängt als hätte es eigne Gedanken für sich und Sprache.

Und welcher Unterschied doch zwischen dieser Arbeit und jenem Portrait zu Aarau, bei dem von Kennern darauf bestanden wird daſs es ein Raphael sei. Möge sich das nun verhalten wie es wolle, jedenfalls könnte Raphael es gemalt haben, und wer es malte, arbeitete wie mit seinen Augen und Händen. Wie durchaus verschieden diese Auffassung! Beides Antlitze, aus denen man gern herausläse welche Seele einst dahinter versteckt lag; das Lionardo's aber wie mit Willen zum Räthsel geschaffen, das des andern Meister ohne eine Spur von Absichtlichkeit. Raphael wollte nur geben was er sah, so frei, so frisch, so offen als möglich. Die Schatten sind so bescheiden um die Wangen gelegt, die Augen so natürlich gerichtet, das Licht klarer Tag, kaum daſs wir überhaupt von Beleuchtung reden können. Bei Lionardo jeder Glanz, jeder Uebergang zum Dunkel fein ausgesonnen, eine künstlich verflochtene aus Licht und Schatten

Und deshalb, wer dafür arbeitet dafs über RaphaelsLeben Neues zu Tage gefördert werde, leistet verhältnifsmäfsig die gröfsten Dienste die unserer um Verständnifs der Weltentwicklung besorgten edelsten Neugier zu Liebe gethan werden können. Wie wenig wusten wir noch vor nicht langer Zeit, wie schwillt von Jahr zu Jahr unsere Kenntnifs an und setzt uns in Stand, weitere Fragen aufzustellen und annähernde Vermuthungen wenigstens zu schaffen für ihre Beantwortung. Bei Lionardo sind wir noch weit zurück. Wollte doch Jemand den Anfang machen zu einem Verzeichnifs seiner Gemälde und Handzeichnungen und damit den Anfang eines Grundes für Behandlung seines Lebens legen, wie ein solcher durch die Sammlung des verewigten Prinzen Albert für Raphael in vollkommenster Weise vorbereitet worden ist.

Meine Absicht war, die Blätter, deren erster Jahrgang hiermit abschliefst, nur ein Jahr lang zu schreiben. Der Stoff der sich auf diese Weise behandeln läfst, ist jedoch in solchem Maafse angewachsen, dafs ich mich entschlossen habe, auch für 1866 in der bisherigen Weise weiterzuarbeiten. Was ich mit meinen Heften bezwecke, ist in der ersten Nummer ausgesprochen und bedarf nicht der Wiederholung. Mittheilungen welche in den Kreis des von mir behandelten Gebietes einschlagen, werden dankbar angenommen und benutzt.

SONETT MICHELANGELO'S.

BRIEF AN VITTORIA COLONNA.

'Felice spirto, che con zelo ardente'.

Ed. Guasti. pag. 168.

Die Du mein Schicksal mir zuletzt versüfsest,
Mein Herz zum Tode alt, festhältst im Leben,
Und unter Tausenden die Dir ergeben
Und die so hoch stehn, mich allein nur grüfsest,

Glücksel'ger Geist! jetzt meinem Aug' entschwunden,
Nahst Du Dich tröstend dennoch meinem Herzen,
Und mit der Hoffnung linderst Du die Schmerzen,
Die mit gewaltger Sehnsucht mich verwunden.

Dir schreib' ich, für die Gnade Dank zu senden
Die in Dir für mich redet, mich, den hier

[redacted]

INDEX.

[redacted]

Druckfehler.

Pag. 41.	11.	Zeile	von	unten lies:	aqlano für aglano.
- 42.	13.	-	-	oben -	Vincentio für Quinctilio.
- 55.	12.	-	-	unten -	πολυκλεής für πυλυκλὲης.
- 131.	9.	-	-	- -	MATERNAM für MATERNVM.
- 136.	15.	-	-	- -	Reihen für Reiter.
- 151.	18.	-	-	oben -	Lilien für Linien.

Gedruckt bei A. W. Schade in Berlin, Stallschreiberstraſse 47.



Ueber Künstler und Kunstwerke. Tafel I.



Ueber Künstler und Kunstwerke. Tafel II.



LYON.



PRAG.

Ueber Künstler und Kunstwerke. Tafel IV.



Ueber Künstler und Kunstwerke. Tafel V.

[redacted]

ÜBER

KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM

ZWEITER JAHRGANG

MIT ZEHN PHOTOGRAPHIEEN

BERLIN
FERD. DÜMMLER'S VERLAGSBUCHHANDLUNG
(HARRWITZ UND GOSSMANN)
1867.

INHALT.

HEFT I. II.

Raphael's Verhältnifs zur Antike. — Weitere Bemerkungen zum Vorhergehenden. — Hans Brüggemann und Albrecht Dürer's kl ine Passion von Prof. F. Eggers.

HEFT III. IV.

Nachträge zum Leben Michelangelo's. — Dürer und Raphael. Raphael's Galatea. Raphael's Tod. — Gelegentliches über Albrecht Dürer und Goethe. — Pietà Michelangelo's. — Basrelief in Pisa.

HEFT V. VI.

Eine Medaille der Lucrezia Borgia, dem Filippino zugeschrieben. — Das Basrelief Michelangelo's. — Nachträge zum Leben Michelangelo's. (Fortsetzung.) — Raphael's erster Eintritt in Rom. Major Kuehlen's Entdeckung einer Vollmacht macht Raphael's. Raphael's Thätigkeit in Siena unter Pinturicchio. — Lionardo's erste Skizze zum Carton der Reiterschlacht. — Gemälde von Lionardo in Besitz des Geheimeraths Mendelssohn. (Mit einer photographischen Abbildung.)

HEFT VII. VIII.

Holbein's Reise nach Frankreich und erste Reise nach England. Die Briefe des Erasmus. Erasmus, Pirckheimer und Dürer. — Margareta Colleoni. Paula Gonzaga. — J. Burckhardt's Renaissance in Italien. — Die Raphael's und Lionardo's der Petersburger Sammlungen. — Sopra due case possedute da Raffaele da Urbino. — Ein Brief des Giovanni Santi und ein Paar Quittungen des Bramante. — Ein Brief Tizian's.

HEFT IX. X.

Die Composition der Wandgemälde Raphael's im Vatican. Ein Vortrag von H. Brunn. — Albrecht Dürer's Einflufs auf die Entwicklung der deutschen Befestigungskunst von Colmar, Freih. von der Goltz. — Giotto's Berufung nach Avignon.

HEFT XI. XII.

Shakspeare's Todtenmaske. — Ist die Medaille der Lucrezia Borgia von Filippino Lippi oder von Francesco Francia? — Einflufs griechischer Kunst auf Albrecht Dürer. — Nicht Hans Holbein der Alte, sondern Ambrosius Holbein Hans Holbein des Jüngeren Vater. — Anhang zum Vorausgehenden. — Schlufs. — Nachträge zu Band I. II.

kauft und zerstreut worden. In Rom muste die glänzend beginnende Sammlung im Belvedere wie eine überweltliche, ungeahnte Schöpfung Raphael überkommen und seine Gedanken und Erinnerungen umformen.

So einleuchtend das nun aber auch erscheint, höchst seltsam dafs von einer derartigen Umgestaltung durch die Antike in Raphaels Arbeiten nichts nachgewiesen ist. Keine Spur bemerken wir bei ihm von dem was sich gerade in Rom wiederum, beim Einbruche einer späteren, moderneren Renaissance verfolgen läfst. Wir sehen mit Augen, wie gewaltsam im Jahrhundert Winckelmanns das Alterthum in die Anschauungen der Künstler eindringt. Wir vermögen die Werke, welche dieser Vermischung modernen und altgriechisch-römischen Wesens entsprangen, chemisch auf ihre Bestandtheile zurückzuführen. Wir wissen, wie Franzosen, Engländer, Deutsche: jede Nation in ihrer Weise sich die antiken Formen aneignete und reproducirte. Es wird uns diesen Gestalten gegenüber zu Muthe als hätten die alten Statuen mit der lebenden Generation zusammentreffend eine neue Schöpfung von Kunstidealen erzeugt, die halb todt halb lebendig, halb Marmor halb Fleisch, nicht recht gehen und stehen kann. Elegante Steifheit und Leerheit bei den gewöhnlicheren, Nachahmung äufserer Form aber selbst bei den besten Meistern erkennbar. Wo aber bei Raphael, bei Michelangelo, bei Lionardo ein Zug nur solcher Abhängigkeit und Nachahmung? Die Anfänge dieser Meister erkennen wir. Von wo sie ausgingen, wo sie sich anlehnten zuerst,

er das Christuskind der Jardinière nach dem der Madonna von Brügge des Michelangelo zeichnete und die Grablegung nach Mantegna componirte. Bei Disputa und Schule von Athen entdecken wir Anklänge an die Werke älterer florentinischer Meister, in einer Weise zuweilen, dafs sich eben nur sagen läfst, es erscheine unzweifelhaft Raphael müsse das und das gesehn, und es sich seinem Gedächtnisse eingeprägt haben; nirgends jedoch zeigt sich oder schimmert auch nur durch, was auf ein Festhaften antiker Motive in seiner Erinnerung oder gar auf bewustes Studium hindeutete. Noch mehr: an Stellen sogar wo ein solches Studium natürlich, man könnte sagen unumgänglich gewesen wäre unsern heutigen Begriffen nach, vermissen wir es. Bekannt sind die Statuen des Apoll und der Minerva in den Nischen des Tempels welcher den Hintergrund der Schule von Athen bildet. So wenig sind beide antik gehalten dafs Passavant für den Apoll sogar eine Nachahmung des heute im Louvre befindlichen Sklaven des Michelangelo annahm. Dies freilich ein Irrthum, denn es wäre beim Apoll am ehesten vielleicht an die Reminiscenz einer alten Statue zu denken.

Nichts destoweniger würde Passavant zufolge, ohne die Antike die Schule von Athen gar nicht zur Entstehung gekommen sein. In der französischen Ausgabe seines Buches, die er als eigene Umarbeitung bezeichnet, lesen wir in Betreff ihrer: 'Die Studien der Antike, welche Raphael für seine Fresken machen muste, hatten am meisten dazu beigetragen, ihm die Schönheit der griechischen Kunst aufgehn zu lassen'. Was Passavant damit im Sinne hat, ist hier nicht ganz klar, denn in der Folge erst lesen wir weiter bei ihm: 'Die Schule von Athen zeigt in ihrer handelnden Beweglichkeit die volle Freiheit künstlerischen Ausdruckes, ein um so wunderbareres Phänomen, als die antiken Werke die Raphael benutzen konnte, das heifst die Sculpturen, ihm hierfür nicht das mindeste zu gewähren im Stande waren'. Mit Sculptur bezeichnet Passavant hier, wie er selbst sagt, die Werke der antiken Kunst überhaupt. Geschnittene Steine, Vasengemälde, Ueberreste von Malerei und dergleichen werden nicht etwa im Stillen ausgenommen. Was bleibt da noch übrig? Das einzig, dafs Raphael seine schöpferische Begeisterung an den Schriftstellern entzündet hätte. Passavant erzählt dann auch von tiefen Studien der Philosophie, des inneren Lebens, der ganzen Anschauungsweise des Alterthumes,

welche Raphael unter dem Beirathe der vorzüglichsten, damals in Rom lebenden Gelehrten vorgenommen hätte.

Ueberliefert findet sich jedoch nichts von solchen Studien. Meiner Ansicht nach, welche ich andernorts zu begründen versucht habe, ist die moderne Deutung der Schule von Athen als einer Darstellung der griechischen Philosophie in ihren vorzüglichsten Vertretern unrichtig, vielmehr zu dem zurückzukehren was Vasari als ihren Inhalt bezeichnet, und was im 15. und 17. Jahrhundert widerspruchslos recipirt worden war. Raphaels griechische Gelehrsamkeit wäre damit freilich beseitigt. Allein nehmen wir an, die moderne Auslegung der Schule von Athen sei eine bewiesene Sache und Raphaels zum Zweck ihrer Darstellung erworbene Kenntnifs des Alterthums eben so feststehend: wie höchst seltsam, ja geradezu unerklärlich dann, dafs das Gemälde selbst auch nicht eine Spur dieser Versenkung in das antike Leben aufweist.

Und so beschränkt sich denn Rumohr, der einzige bisjetzt, der Raphaels Thätigkeit durchaus übersehn und aus sich selbst beurtheilt hat, darauf, ein Gefühl für Harmonie in den einzelnen Gestalten als das Ergebnifs einer Einwirkung der Antike auf Raphael zu constatiren. Diesen Vortheil habe bereits Perugino ihr entnommen und auf seinen grofsen Schüler verpflanzt. Weniger konnte kaum gesagt werden. Und dies wenige noch läfst sich beschränken. Denn es rundete Perugino allerdings die Figuren voller und harmonischer als seine Vorgänger, gab ihnen auch einzeln mehr hervortretende Geltung

[redacted]

Die Blüthe der italiänischen Kunst im 16. Jahrhundert entwuchs allmählich und sicher dem Boden den die vorangegangenen Zeiten und Meister vorbereitet. Die Werke antiker Sculptur welche Raphael 1508 in Rom traf waren nicht sehr zahlreich. Man betrachtete sie weder der Technik, noch der Idee nach als unübertrefflich oder unerreichbar. An griechischen Werken besaſs man wohl überhaupt nichts; an Vasen, Bronzen und Steinen keine überraschenden Sammlungen. Dagegen blühte rings um Raphael, in Rom sowohl als in Florenz, die lebendige florentinische Kunst, in einer durch zwei Jahrhunderte fortlaufenden, Künstlern wie Publikum vertrauten Entwicklung und in ausgedehnter, kräftiger, momentaner Thätigkeit. Raphaels Phantasie, in Florenz mit Anschauungen reichlich ausgefüllt, stieſs auch in Rom, man könnte sagen wohin er blickte, auf Werke ihm bekannter Meister. Alle die groſsen Florentiner hatten in Rom gearbeitet. Ihre Werke und die Natur hatte Raphael sich anzueignen gesucht, sie bildeten die Grundlage seiner Anschauungen. Die antiken Sculpturen, mochten sie ihn noch sosehr mit Staunen erfüllen, paſsten nicht in den Kreis seiner Ideen und vermochten sich beim unbewuſst combinirenden Schaffen seiner Phantasie nicht unter das Altbekannte einzudrängen. Masaccio, Lippi, Botticelli, Ghirlandajo, Perugino, Lionardo, Michelangelo standen da als die Meister, deren frische Arbeiten zur Nacheifrung anspornten. Ihre Wege schlug Raphael ein und erreichte auf ihnen was er in seinen ersten Jahren Groſses in Rom zu Stande gebracht hat.

Indessen stellt sich dies nun auch als das wirkliche Verhältniſs dar und muſs die Zauberei der Antike als eine kunsthistorische Mythe betrachtet werden: fremd blieben die Werke des Alterthums Raphael nicht, und auch einfluſslos auf seine Entwicklung sind sie nicht geblieben. Gerade bei Raphael (während Lionardo wenig Anhaltspunkte gewährt, Michelangelo aber in späteren Jahren erst antike Motive selbständig vernutzte wo er sie gebrauchen konnte) läſst ein Contact sich nachweisen und ein ihm entspringendes Ergebniſs sich mehr als vermuthen. Raphael nahm die antike Welt in sich auf. Nur anders fassen müssen wir die Formel, der Zeit nach sowohl, als auch der Art und Weise nach: wie diese Berührung eintrat.

Raphaels künstlerische Wandlungen sind bekannt. Man glaubte bisher als letzten groſsen Umschwung seines Geistes jenen Fortschritt annehmen zu müssen der sich in der Schule von Athen zeigt. Mit

ihr nimmt er die gewaltige Maniera an, die als das Merkmal seiner römischen Wirksamkeit im Ganzen betrachtet wird. Zwar bleibt Raphael auch innerhalb ihrer nicht derselbe. Theilweise vervollkomnet er sich, theilweise aber auch läfst er eine gewisse Lässigkeit eintreten in späterer Zeit. Gerade im Begriff, diesen Fehler durch ein ungemeines Werk, die Transfiguration, wieder gut zu machen, so stellt Vasari die Dinge dar, stirbt er mitten in der Arbeit. Rumohr scheint Raphaels wahre Blüthe unter Julius den Zweiten zu verlegen. Ich bin dieser Meinung nicht. Jedenfalls aber mufs Raphaels römische Thätigkeit in zwei Hälften getheilt werden die mit der Regierungszeit der beiden Päbste etwa zusammenfallen. Und als Beginn der zweiten Hälfte nehme ich die Zeit an, wo die Antike auf ihn zu wirken beginnt.

Als er 1508 nach Rom kam, 25jährig, stand er unter dem Einflusse der Lehren Lionardo's. Zeugnifs hierfür legt seine erste römische Arbeit ab, die anfängliche, frühste Skizze zum Parnafs, in einem Stiche Marc Antons uns bewahrt geblieben.

Vergleichen wir dieses Blatt mit dem ausgeführten Gemälde, so möchte man kaum denselben Meister für beide Compositionen annehmen. Eine Anzahl wenig belebter, meistens silhouettenartig im Profil genommener Gestalten erblicken wir, ziemlich unverbunden vor und nebeneinande raufgestellt. Hier und da ein schüchterner Versuch Verkürzungen anzubringen. Dünne Gewänder, welche viel Nacktes [redacted]

lich eine Frucht unmittelbarer Einwirkung der Antike auf Raphael vor uns, so wäre doch nur die Schnelligkeit erstaunlich mit der er diese Richtung sogleich wieder verlassen und das alte Gleis aufgesucht hat.

So weit ich mir den Verlauf der Dinge klar zu machen im Stande bin, liefs es Raphael bei dieser ersten Skizze des Parnafs vorerst bewenden und ging zur Composition der Disputa über, deren allererster Entwurf wohl ziemlich in demselben Geiste gehalten war. Er stellt sich dar in einem jetzt in Frankfurt befindlichen, den unteren Theil der linken Hälfte des Gemäldes und zwar in nackten Gestalten zeigenden Blatte. Raphael hatte die Skizze mithin bereits zur Ausführung bestimmt und Aktstudien dafür angefangen. Die Magerkeit, die profilartige Aufstellung, und etwas Steifes, Aengstliches in den Figuren läfst hier durchaus die Hand wiedererkennen, welche die Gestalten des Parnasses zusammenstellte. Eine Umgestaltung der ganzen Composition deutet eine jetzt in Wien befindliche Zeichnung an: derselbe Theil des Gemäldes, in bekleideten Gestalten aber. Die Gewandung steht hier zwar hoch über der des Parnafs, immer aber sind die Figuren noch zu keiner ächten Freiheit in der Bewegung gelangt. Sehr bedeutend ist der Unterschied verglichen mit der Freske selbst. So durchgreifend sogar, und völlig andere Principien verrathend, dafs ich diese letzte Umgestaltung des Werkes nur dem Einflusse des Michelangelo zuschreiben kann, und mich der Annahme zuneige, Raphael sei sogar vor der letzten Ausführung der Disputa bereits in der Sistinischen Kapelle gewesen wo Michelangelo arbeitete.

Es war nicht nöthig dafs Michelangelo schon irgend etwas vollendet hatte damals. Raphael braucht nur seine Cartons oder Entwürfe gesehn zu haben. Für einen Genius wie ihn genügte ein Blick um zu begreifen worauf es ankomme. Bramante, erzählt Vasari, liefs ihn heimlich in die Kapelle ein. Ist auch der Zusatz falsch, es habe dieser Einbruch stattgefunden während Michelangelo auf der Flucht abwesend von Rom gewesen sei, so nimmt das doch der Sache selbst nichts an ihrer Glaublichkeit. Man müfste, fehlte diese Ueberlieferung, etwas Aehnliches als Hypothese aufstellen.

Denn es erscheint mir unstatthaft, da der Zusammenhang mit Michelangelo ein unabweislicher ist, Raphaels plötzliches Uebergehen zu ganz anderen Formen einzig aus einem inneren Aufschwunge seiner Natur zu erklären. Es handelt sich um ganz bestimmte Dinge.

Um eine neue, grofsartigere Art Gestalten aufzufassen und Gewänder um sie zu legen. Raphael mufs etwas vor Augen gehabt haben, etwas Neues das Neues in ihm erzeugte. Und nicht wir heute sind die ersten die diesen Aufschwung und die Nachahmung des Michelangelo als Ursache erkennen. Bekannt ist was Julius der Zweite zu Sebastian del Piombo sagte: Raphael habe, nachdem er die Werke des Michelangelo gesehn, sofort die Manier des Perugino verlassen und ihn nachgeahmt.

Ich übergehe was ich über diese Dinge andernorts bereits bemerkt habe, führe hier jedoch etwas bisher unerwähntes an: eine kleine Bestätigung dafs Raphael vor Conception der Schule von Athen wenigstens in der Sistinischen Kapelle gewesen ist. Nicht Michelangelo's Werke nämlich fand er allein dort, sondern auch die grofse Reihe historischer Gemälde welche zwanzig Jahre früher die vornehmsten Meister der Zeit ausgeführt und die, eins ans andre stofsend, einen weiten Kranz bilden. Nun erinnert sich wohl ein Jeder der die Schule von Athen kennt, des die Treppe hinaneilenden, uns den Rücken zuwendenden Jünglings, der mit beiden Händen nach dem auf den Stufen liegenden Diogenes deutet. Wohl, diese Gestalt finden wir auf dem Gemälde Botticelli's in der Sistina, das die Schicksale Mosis darstellt, so genau wieder, dafs die Annahme einer Entlehnung hier kaum abzuweisen ist. Vasari zufolge ist die Schule von Athen das erste römische Werk Raphaels. Einstimmig pflegt man [redacted]

Gestalten dicht daneben. Die Vertreibung Attila's und der Sturz des Heliodor zeigen diese Manier am prägnantesten. Die Päbste kommen da mit ihren Leuten so leibhaftig alltäglich von links angeritten, als wäre was auf der andern Seite und in der Luft geschieht, nur eine tragische Scene die Schauspieler aufführen. Die Messe von Bolsena offenbart diese Neigung zum Realismus dann in vollster und herrlichster Gestalt. Zu jener Zeit entsteht die Madonna von Fuligno, das Frauenportrait mit 1512 das man dem Giorgione selber hat zuschreiben wollen, und andere Werke die in ihrer Farbenblüthe und Natürlichkeit zu Raphaels entzückendsten Arbeiten gehören.

So etwa stand es mit ihm um 1513 und 14. Wohin wendet er sich nun? Für seinen Ruhm scheint er Alles gethan zu haben bereits, nur Eines nicht: Werke fehlten noch die den rauheren Accent männlicher Selbstständigkeit trugen der aus Michelangelo's Gestalten herausklang. Warum fehlen solche Werke? Und hier nun zeigt sich daſs Raphael alles dies gethan ehe er sein dreissigstes Jahr vollendete.

Dieses Jahres bedarf es aber, ehe gewisse Dinge im Menschen zur Reife gelangen. In der Mitte unseres Lebens, vom 30sten zum 35sten Jahre etwa, ändert sich die menschliche Natur durchaus. In jener ersten Hälfte giebt man unbekümmert seine Kräfte aus, sucht sie eben so unbekümmert, gleichviel woher, neu zu ersetzen, und wendet sich, ohne daſs von Inconsequenz gesprochen werden dürfte, vom Einen zum Andern. Dieses Schwanken findet ein Ende in der zweiten Lebenshälfte. Man überschlägt sein Vermögen, zieht sich ihm gemäſs eine für die Zukunft innezuhaltende Linie und weist fremden Einfluſs von sich. Bei gewöhnlichen Geistern äuſsert sich dieses Ueberschreiten der Mitte nicht selten durch einen gewissen Quietismus, Pedanterie und Abweisen neuer Gedanken, bei produktiven Naturen dagegen, und zwar am glänzendsten bei Künstlern, zeigen die Werke der früheren und späteren Periode so verschiedene Eigenschaften daſs sie sich aufs schärfste scheiden lassen. Byron spricht aus, man könne mit einem Manne unter 30 keinen Umgang haben, Lessing beansprucht dieses Alter für den als erste Bedingung der eine Tragödie schreiben wolle: keine Geringschätzung liegt in diesen Aeuſserungen, sondern nur eine petitio die wir vor der Mitte unserer Existenz nicht zu erfüllen vermögen: im Leben das zu zeigen was wir im höchsten Sinne Charakter, und im Schaffen das was wir

Styl nennen. Goethe hat in seinem Werther und in seinem eigenen Leben während er am Werther schrieb Charakter genug, Raphael in seiner Schule von Athen Styl genug gezeigt, beide noch weit entfernt von 30 Jahren. Es ist nicht das was ich meine. Denn beide erlangten später doch erst die Stätigkeit und die bewuste Behorrschung ihrer Mittel, deren Besitz und Anwendnng ich mit Charakter und Styl hier hauptsächlich andeuten will.

In die Zeit nun, zu der dieser Uebortritt Raphaels in die zweite Lebenshälfte geschehn sein kann, fällt die sichtbare Einwirkung der alten Kunst auf die seinige.

Um 1512 malte er in der Farnesina den unter dem Namen Galatea bekannten Triumphzug der Amphitrite, eine bis ins Genaue zutreffende Illustration des Einganges des Psychemärchens bei Apulejus. Verglichen mit seinen früheren, auch noch den gleichzeitigen Arbeiten, erscheint diese Freske wie das Werk eines antiken Malers. Das colossal wirkende Alleinstehn der Figuren, alle soviel als möglich in den Vordergrund gebracht, das Bedecken der ganzen Bildfläche womöglich, das steile Aufsteigen des Grundes daſs die Gestalten sich ebensosehr übereinander als hintereinander zeigen: all dies deutet an daſs Raphael für seine Composition die Art und Weise der Alten studirt nnd nachgeahmt habe.

Rumohr tadelt die grellen Fleischtöne des Gemäldes. Mir scheinen sie, und sie muſsten ihrer Zeit noch viel greller wirken, weder [redacted]

tikan. Die Gestalten zeigen sich rauher, schärfer, jede scheint gröſseren Spielraum zu bedürfen, die Umrisse treten mehr hervor, die Farbe mehr zurück. Am stärksten aber bezeugen die Sistinischen Teppiche den Umschwung in Raphaels Anschauungen. Vollkommen beherrscht er seine Mittel hier, und leistet aus bewuster Kraft das Groſsartigste, das ihn mit Michelangelo nun auf gleiche Höhe stellt.

Die fertige Ausführung seiner Conceptionen kann er hier um so sicherer Andern überlassen jetzt, als er im Carton bereits die Idee ganz zur Erscheinung bringt. Daſs er die Farben deshalb aber nicht zu gebrauchen verlernte, zeigen die Madonna della Sedia oder die Dresdner. Nur schärfer unterschied er die Fälle wo und wie das Colorit zur Anwendung kommen müsse. Bei den Teppichen stand es sogar im Wege, bei den Fresken empfahl sich die gröſste Einfachheit. Man vergleiche Disputa und Schule von Athen mit der Predigt des Paulus, der Heilung des Lahmen oder mit dem Burgbrande: wie einfache Quartette stehen sie umfangreichen, bis ins feinste nüancirten Symphonien gegenüber. Diese reizender, verführerischer, erschöpfender; jene gröſser, gewaltiger, ruhiger. Derselbe Unterschied, wenn wir die Deckengemälde der Camera della Segnatura mit denen der Loggia in der Farnesina vergleichen. Jene machen einen mehr miniaturartigen Eindruck; während die Götter hier so groſs und lebendig in den blitzblauen Himmel hineinragen! Dort bewundert man die Kunst, hier wird man mit fortgerissen. Denken muſs ich hier, wie die Freunde Chigi's, unter diesem Zelte tafelnd, sich mit zu den Wolken aufgetragen fühlten auf denen sie über sich die Olympische Gesellschaft so sicher gelagert sahn.

In welchem Maaſse aber nun ist der Umschwung in Raphaels Natur hier dem Miteingreifen der Antike zuzuschreiben? Daſs er um der Galatea willen die alte Kunst studirt habe, war eine bloſse Annahme, und sie bewiese, selbst wenn wir sie zugeben, nur seinen praktischen Sinn für den einzelnen Fall. Jene Beobachtungen über die Wirkung der Farben, und, mehr noch, seine Umkehr zum Einfachen, Groſsen: beides konnte jetzt seinem eignen Geiste allein entfliessen. Nicht umsonst hatte Raphael alle Eindrücke in sich aufgenommen: die Zeit war eingetreten, aus dieser Verwirrung als ein ganzer Genius hervorzugehn. Nichts anderes war geschehen auch. Und deshalb, wenn ich von dem Einfluſse der Antike rede, als dem letzten was Raphael Fremdes in sich aufnahm, so kann nur von

Vermuthungen die Rede sein denen die Wahrscheinlichkeit nicht ganz abgeht. Was uns zu Hülfe kommt aber bei dem was ich als eine Art von Beweisführung dafür geben darf, sind Raphaels äufsere Verhältnisse.

Bramante wollte ihn zu seinem Nachfolger im Bauwesen des Sanct Peter machen. Ein gründliches Studium der antiken Architektur, damals die hergebrachte Vorschule, war nothwendig. Um 1512 mag hier ein ernsthafterer Anfang gemacht worden sein. Bald genug geht Bramante mit Tode ab und Raphael erhält einen Theil seiner Stellung. Nicht lange und er ist der Mann ohne dessen Bewilligung kein Stück antiken Marmors in Rom vernutzt werden darf. Raphael lebt sich ganz ein in die antike Stadt wie sie einst dastand. Er studirt, wie er selbst von sich sagt, die Autoren dafür. Fabius Calvi wohnt in seinem Hause um den Vitruv zu übersetzen. Raphael selbst verfasst den berühmten Bericht über die Aufnahme des alten Roms, den man ohne eine Spur von Berechtigung der vorzüglichen Mitarbeiterschaft des Grafen Castiglione zugeschrieben hat. Warum soll ein fertiger Mann wie Raphael bei so ernstem Angriff wichtiger Dinge nicht selbst die Fähigkeit erwerben so zu schreiben? Statt dieses ehrenvolle Zeugnifs geistiger Reife ihm zu entreifsen, wollen wir darin lieber ein Denkmal der Höhe sehen zu der er sich emporgearbeitet.

Unmöglich konnten diese Studien sich doch nur auf Architektur [redacted]

die Laune der Auftraggeber habe das hervorgerufen; aber auch dagegen: Raphael würde nichts angenommen haben was ihm nicht zu Sinne gewesen.

Ein Zufall ferner könnte genannt werden, daſs ein heute in der Gartenfaçade der Villa Medici eingemauertes Basrelief das Motiv des Opfers von Lystra enthält. Auch Michelangelo, wenn er, wie behauptet wird, seine Judith dem unter dem Namen Siegelring des Michelangelo bekannten Steine entnahm, that dies, ohne daſs man sagen könnte er habe die Antike dafür studirt.

Ganz freiwillig jedoch erscheint Raphaels Eingehn auf die antike Kunst bei einer Composition die er ohne Auftrag und ohne anderen Beweggrund als die eigne Anmuthung auf die Wand seines Gartenhauses malte: die Vermählung Alexanders mit Roxane.

Betrachten wir die herrliche dafür entworfene Zeichnung der Albertinischen Sammlung, welche die Scene in nackten Figuren darstellt. So antik sind diese Gestalten gedacht als hätte sie ein griechischer Meister hingestellt. Und hier wissen wir zudem: Raphael wollte in griechischem Geiste arbeiten. Sein Werk ist der Versuch das von Lucian beschriebene Gemälde wiederzuerschaffen. Und daſs ihm dies so glücklich gelang, darf wohl zu der bestimmten Folgerung ausgebeutet werden: es müsse die classische Ruhe und die Groſsartigkeit der Arbeiten seines reiferen Alters auf das der Antike zugewandte Studium zum Theil mit zurückgeführt werden.

Hierfür nun einen letzten Beweis auf den ich vor Kurzem zufällig aufmerksam geworden bin.

Die französische Regierung hat die Trajanssäule formen lassen und es sind aus der langen Reihe der Ausgüsse zwei in das hiesige neue Museum gekommen. Eins dieser Basreliefs giebt einen Kampf zu Wasser und zu Lande. Der Grund ist der Länge nach getheilt: in dem an den vorderen Rand stoſsenden bewegten Gewässer sehen wir Bewaffnete zu Fuſse und zu Pferde, schwimmend, versinkend oder sich rettend umherarbeiten.

Denselben Anblick bietet Raphaels Constantinschlacht. Wobei zu bemerken daſs Passavant zufolge die erste Skizze dieser Composition gleichfalls eine mehr querdurchlaufende Scheidung in Land und Wasser zeigt, während auf dem Gemälde der Fluſs soweit er sichtbar ist, wie ein Dreieck von rechts her in das Gemälde einstöſst. Hier nun sehen wir den unterliegenden Kaiser zu Pferde rückwärts

in den Wellen versinkend. In höchst genialer Weise ist diese Figur, Rofs und Reiter, aus zwei Figuren des römischen Basreliefs, die einander dicht gegenüber eigentlich dasselbe Motiv zeigen, zusammengesetzt. Raphael mufs sie vor Augen gehabt haben.

Auffallend auch was Passavant von einigen Pferdeköpfen der angeführten Skizze sagt: sie erschienen als so entschiedene Copien griechischer Vorbilder, dafs anzunehmen sei Raphael habe gerade damals dergleichen empfangen und angewandt.

Und so: bei Raphaels vielleicht letzter Arbeit die deutlichste Benutzung antiker Werke.

Ich schliefse hier ab. Genauere Ausführung der von mir entwickelten Gedanken würde ohne Zweifel möglich sein, langte das dafür in Berlin zugängliche Material aus. Wie Raphael's Verhältnifs zur Kunst des Alterthumes zu fassen wäre, erlaube ich mir noch einmal kurz zu wiederholen: Direct fördernder, sich plötzlich aufdrängender Einflufs der Antike ist weder bei ihm noch bei den andern hervorragenden Meistern der italiänischen Blüthezeit bemerklich. Wohl aber bei Raphael in reiferen Jahren freiwilliges Eingehn. Von einem Zufall dürfen wir im Hinblick auf seine so höchst normale Natur hier kaum reden; dafs wir ihn in dem Momente wo die männliche Selbständigkeit durchbricht, in Contact mit der Antike gewahren, scheint auf ein Gesetz hinzudeuten.

Gœthe und Schiller hätten von Anfang an die Antike, hier natürlich mufs zunächst von Litteratur die Rede sein, sich an-

[redacted]

WEITERE BEMERKUNGEN ZUM VORHERGEHENDEN.

Soll eine auf vernünftige Kritik gegründete Untersuchung der frühsten römischen Thätigkeit Raphaels an Stelle der bisherigen Betrachtungsweise treten, so mufs damit begonnen werden den Standpunkt zu erkennen auf dem wir stehn.

Man hat sich bisjetzt begnügt, Raphaels Fresken wie sie im Vatican stehn, ästhetisch auf sich wirken zu lassen.

Man hat das was von Passavant als Resultat dieser Wirkung auf sich und seinen Kreis ausgesprochen worden ist, deshalb weil es zwanzig bis dreifsig Jahre lang unangefochten blieb, als ausgemacht richtig acceptirt.

Dies umsomehr, als alles was nach Passavant über diese Werke geschrieben worden ist, seine Darstellung zum Ausgangspunkte genommen hat.

Sosehr hat man sich in diese Art die Dinge zu behandeln eingewöhnt, dafs ein Versuch, sie anders aufzufassen, von vornherein etwa als das Gelüsten eines Revolutionärs, welcher legitimes Recht antastet, erscheinen möchte.

Nirgends findet sich auch nur die Neigung, den von Passavant und seinen Anhängern aufgestellten Satz: Vasari's Erklärung der Schule von Athen und Disputa sei verwirrt und unbrauchbar, zu beweisen, oder auch nur: diese Verwirrung als solche darzulegen. Vasari ist verurtheilt worden, ohne Procefs und ohne Akten, durch eine blofse Anklage, gegen die Niemand in seinem Namen appellirt hat. Und sosehr ist dies Urtheil gleichfalls in den Zustand ausgemachter Wahrheit hineingerostet, dafs ein Drehen daran, oder nur der Wunsch einer Untersuchung als ein bedenkliches Gelüsten, die Absicht jedoch, Vasari vielleicht sogar vertheidigen zu wollen, als eine gar nicht zu duldende angesehn wird. Niemals ist man bei der Frage über die Priorität der Schule von Athen oder Disputa mit derjenigen Beachtung aller Umstände zu Werke gegangen, ohne die heute derartige Untersuchungen nirgends sonst als genügend angesehn werden.

Ich erinnere an Ilias und Odyssee. Bis zu einer gewissen Zeit hatte man nur die beiden Werke als Ganzes vor Augen. Nun fing man an Theile zu scheiden, dann grammatische Untersuchungen an-

zustellen und so weiter bis auf die Studien der neusten Zeit. Angenommen nun, es tauchten frühere Formen dieser Gedichte auf, die das gegenseitige Verhältniſs sowohl als die allmählige Entstehung in ganz anderer Weise noch erhellten als es die mühsamen, dieser Hülfe noch entbehrenden Forschungen der heutigen Gelehrten im Stande sind: würde man denjenigen die immer nur die beiden fertigen Werke im Auge halten und all diesen Zuwachs ignoriren wollten, ihren Standpunkt überhaupt als einen möglichen concediren? Ja, wenn sie bewiesen es sei all dieses neue Material schlecht benutzt worden. Oder wenn sie darlegten, es ergäben sich bei richtigerer Benutzung dieses neuen Materials doch nur genau dieselben Resultate die man aus der Betrachtung der Gedichte an sich und allein zu gewinnen im Stande sei. Führten sie den Beweis wirklich, so möchte ihnen erlaubt sein, das neue Material unberücksichtigt zu lassen. Unter andern Bedingungen aber nicht. In einem solchen Stande der Kindheit jedoch befindet sich die moderne Kunstwissenschaft, daſs man das erste Erforderniſs fruchtbarer Kritik: Sammlung und Vergleichung des gesammten Materials, Anfangs gar nicht ins Auge gefaſst, dann aber in einer Weise abgewiesen hat, als könne auf diesem Gebiete von methodischer Behandlung überhaupt nicht die Rede sein.

Allerdings ist es störend, bei längst für sicher angesehenem Eigenthum plötzlich den Titel des Besitzes nachweisen zu sollen.

Wer seine Freude bisher daran gehabt hat, über die Bedeutung und Benamsung der einzelnen Figuren in Schule von Athen und

[redacted]

vergleichen, zu dem einen Endzwecke natürlich nur, die von mir eingeführten Neuerungen zurückzuweisen. Eine Darstellung der Geschichte der griechischen Philosophie aus der Schule von Athen herauszudeuten, ist ja als möglich bereits gezeigt worden; die Literatur des 16. Jahrhunderts in ihren handschriftlichen Denkmälern ist nach manchen Richtungen noch so wenig bekannt, ja das davon Gedruckte oft noch so reich an ungeahnter Ausbeute, dafs es sich der Mühe lohnte auf neue Daten Jagd zu machen. Die Behauptung, Vasari sei unzurechnungsfähig diesem Gemälde gegenüber, liefse sich vielleicht ja durchführen, sowie der Beweis schaffen, dafs die von mir ausgehende Benutzung der Skizzen und Studien für die Umdatirung der Gemälde eine unrichtige sei und bei anderer Betrachtung ganz andere Resultate hervortreten würden. Warum bei einer so wichtigen Frage sich der Mühe methodischer Untersuchung entziehen wollen?

Die Methode aber nach welcher hier verfahren werden mufs, ist weder eine neue noch eine bisher unangewandte; sie besteht in der bei wissenschaftlichen Dingen heute allgemein gebräuchlichen scharfen Behandlung des Materials.

Bei Vasari würde demnach das nächstliegende sein, dafs man seine Beschreibung der Gemälde sprachlich untersuchte, sie darauf mit den Werken vergliche, und endlich, je nach erlangter Ueberzeugung, darlegte warum sie zutreffend sei oder warum sie Unmögliches enthalte.

Für die Priorität der Gemälde untereinander müsten alle Skizzen unter sich und mit den Werken verglichen werden. Etwanige Aehnlichkeiten mit Arbeiten anderer Künstler wären zu constatiren. Zu entscheiden endlich bei einzelnen Figuren, in welchem Verhältnisse successiver Entstehung sie zu einander ständen.

Als Erstes würde sich bei dieser Vergleichung der vorhandenen Skizzen jedenfalls nun die Aufgabe herausstellen, diese Blätter selbst chronologisch zu ordnen, und wiederum, wenn sich auf ihnen Aehnlichkeiten der Motive finden, das Verhältnifs derselben zu prüfen. Nehmen wir z. B. jene Figur der Schule von Athen deren Motiv ich in einer andern des Botticelli in der Sistina wiedererkannte: die Wahrscheinlichkeit ist fast nicht abzuleugnen, Raphael habe Botticelli's Figur gesehn ehe er die seinige concipirte. Nicht um einen Einfall handelt es sich hier, den man nach Belieben berücksichtigen kann oder nicht, sondern um eine Feststellung die unum-

gänglich ist. Und das um so mehr als gerade dieses Motiv innerhalb der florentinischen Kunstentwicklung seine eigne nachweisbare Geschichte hat. Diese uns den Rücken zudrehende, leise nach der einen Seite sich wendende, das eine Bein mit erhobener Ferse rückwärts ein wenig uns entgegenstreckende, meistens mehr nach der rechten oder linken Seite des Gemäldes hin im Vordergrunde stehende männliche Gestalt findet sich namentlich bei Andrea del Sarto zu öfteren Malen, und es ist interessant zu vergleichen wie die beiden, von einander ganz unabhängigen Meister das Motiv ausgebildet haben. Man würde bei einer solchen Vergleichung dann entdecken, es sei auch auf der Disputa die einzelne Gestalt auf den Stufen eine Variation desselben Motivs, und es möchte zu bedenken sein, welche von beiden Figuren in ihrer definitiven Ausführung als die zuerst erfundene gelten müsse. Zuerst habe ich sie auf einem Gemälde Masaccio's in der berühmten Capelle gesehen wo Raphael zeichnete. Hier freilich in einfachster Form. Vielleicht dafs die Gestalt der Disputa direct von da entsprang, während die der Schule von Athen einen Umweg über Botticelli nahm, zwischen diesem und Masaccio vielleicht aber würden Mittelglieder liegen die sich augenblicklich nicht angeben lassen. Auf einem Studienblatte des Lionardo sogar (von Marville photographirt) treffen wir sie an, für das sich jedoch die Zeit nicht feststellen läfst.

Zurückweisen lassen sich solche Untersuchungen nicht. Einwerfen dürfte man, so gut wie Masaccio könne Botticelli und

[redacted]

einem Lorbeerbaume, und rechts von ihm, als nächste Figur, einen nackten Satyr mit einer Leier im Schoofse, in einer Lage, die, bis auf geringen Unterschied in der Stellung der Beine, gleichfalls durchaus der der Raphael'schen Muse entspricht. Raphael hat von beiden Werken das erstere sicherlich nicht, das zweite schwerlich gesehn, ja ich nehme an, nicht einmal Aehnliches braucht ihm vorgekommen zu sein um die Gestalt seiner Muse zu erfinden. Dennoch aber, wären beide antike Werke seiner Zeit in Rom gewesen, so würde man sie heute als einen gewissen Zusammenhang andeutend mindestens nicht übergehen dürfen.

Die Frage erscheint natürlich, ob sich solchen Beobachtungen gegenüber nicht das was ich eben Methode nannte, in die Willkür auflöse, je nach Gefühl Zusammenhang anzunehmen oder auch nicht? Bis zu einem gewissen Grade allerdings. Die Freiheit persönlichen Beliebens ist niemals auszuschliefsen; nur, es mufs sich herausstellen eben, wie sie benutzt worden ist. Die heute richtigste Darstellung der vergangenen Dinge besteht in einem Verknüpfen der bekannt gewordenen Thatsachen wie die gröfste Wahrscheinlichkeit sie als zusammengehörig erscheinen läfst. Wir construiren den Seelenzustand Brutus' in welchem er Cäsar ermordete nicht aus persönlicher Kenntnifs der Männer und Zustände, sondern danach wie die vorhandenen Zeugnisse sie erscheinen lassen. Alle die Autoren die wir darüber lesen, waren entweder Parteileute oder schöpften aus Berichten von Parteileuten. Sehr möglich dafs sie sämmtlich falsch sahen und falsch berichteten; ja, wenn wir bedenken wie es in unseren Tagen schwierig ist ein sicheres Urtheil über die politisch eingreifenden Personen zu erlangen, kann fast mit Sicherheit angenommen werden dafs wir den wahren Grund der Erscheinungen nicht kennen und nie kennen lernen. Und dies am wenigsten bei dem Schaffen des Künstlers, der die Elemente seiner Werke auf so geheimnifsvolle Weise bewust und unbewust sucht und findet, dafs es leichter wäre bei jedem Härchen, jedem Hälmchen, jedem Flaum die ein Vogel zu seinem Neste aus aller Welt zusammenträgt, herauszuerkennen wo jedes einzelne gewachsen ist, als einer Dichtung oder einem Gemälde anzusehn was sein Urheber befruchtend auf sich wirken liefs um es hervorzubringen. Unmöglich diese Dinge ergründen zu wollen.

Allein mögen wir dies nun einsehn und anerkennen, trotzdem

ruht unsere Neugier nicht, und auch unser Trieb die Ereignisse und Charaktere zu reconstruiren und die Kunstwerke aufzulösen ruht nicht: wir verzichten darauf die Wahrheit zu erfahren und stellen an keinen Geschichtsschreiber die Anforderung sie uns zu schaffen: was wir wünschen ist nur, das an Nachrichten Ueberlieferte so vernünftig als möglich behandelt zu sehn.

Und deshalb war mir gestattet als Resultat nüchterner Beobachtung auszusprechen: Raphael war in der Capelle Sistina ehe er die Schule von Athen concipirte. Keine Spur deutet darauf hin, es sei jene dem Botticetti entnommene Figur, gleich der entsprechenden der Disputa etwa oder wie andere Figuren der Compositionen in der Camera della Segnatura, ursprünglich nicht vorhanden gewesen und erst später eingefügt worden.

Aber ich war weiter gegangen. Vasari erzählt, die Schule von Athen sei das Gemälde mit dem Raphael im Vatikan den Anfang gemacht. War Vasari nicht im Stande, sie und die Disputa insoweit zu unterscheiden um zu begreifen dafs diese vielmehr die erste Arbeit gewesen sein müsse? Ein Blick genüge, urtheilt man heute, um zu erkennen dafs die Schule von Athen gröfsere Reife zeige und die Disputa das frühere Werk sein müsse. War Vasari so kritiklos um aus einem Vergleiche der Gemälde nicht zu der gleichen Ansicht gelangen zu können? Zeigt nicht sein ganzes Buch vielmehr dafs er die Werke der Meister sehr wohl zu taxiren verstand? Sind ihm Versehen in dieser Beziehung zur Last zu

sie deutlicher zu machen) ersehn, er habe das Gesagte durchgenommen und bleibe dabei.

'Laonde Raffaello, schreibt er, nella sua arrivata avendo ricevuto molte carezze da papa Giulio, cominciò nella camera della Segnatura una storia quando i teologi accordano la filosofia e l'astrologia con la teologia; dove sono ritratti tutti i savi del mondo *che disputano in vari modi. Sonvi in disparte alcuni astrologi che hanno fatto figure sopra certe tavolette e caratteri in vari modi di geomanzia e d'astrologia, ed ai Vangelisti le mandano per certi Angeli bellissimi; i quali Evangelisti le dichiarano. Fra* costoro è un Diogene con la sua tazza a ghiacere in su le scalee; figura molto considerata ed astratta, che per la sua bellezza e per lo suo abito così accaso è degna d'essere lodata' (VIII, 14).

Die erste Ausgabe Vasari's hat statt der cursiv gedrückten Worte dagegen die folgenden: dove sono ritratti tutti i savi del mondo *e di certe figure abbigliò tal cosa che alcuni astrologi di caratteri di Geomanzia e d'Astrologia cavano e ai Vangelisti quelle tavole mandano. E infra* costoro è un Diogene etc. Wir sehen, wie der hier undeutlich gefaſste und schlecht stylisirte Satz von Vasari in der zweiten Ausgabe vervollständigt worden war.

Doch ich lasse lieber Vasari's Beschreibung der Schule von Athen noch einmal hier folgen.

'Raphael, der bei seiner Ankunft von Pabst Giulio mit den 'Zeichen des gröſsten Wohlwollens empfangen worden war, begann 'damit in der Camera della Segnatura die Vereinigung der Philosophie '(d. h. Wissenschaft), Astrologie und Theologie auf ein und das- 'selbe Ziel hin durch die Theologen, in einem Gemälde darzustellen. 'Eine groſse Anzahl aller Gelehrten die jemals gelebt haben, ver- 'handeln hier mit einander. Abgetrennt von ihnen einige Astro- 'logen, die auf Tafeln geomantische und astrologische Zeichen und 'Figuren gezeichnet haben und diese Tafeln durch Engel von groſser 'Schönheit den Evangelisten senden, die sie auslegen. Zwischen 'ihnen (d. h. zwischen den beiden Gruppen der Astrologen und 'Evangelisten) liegt Diogenes mit seinem Trinkgefäſs auf die Stufen 'hingestreckt; eine wohl durchdachte, für sich allein ein Ganzes 'bildende Gestalt (figura molto considerata e astratta?) ihrer schönen 'Zeichnung und ihrer ungezwungen natürlichen Lage wegen des 'grösten Lobes würdig. Hier stehn ferner Aristoteles und Plato,

'der eine mit dem Timäus, der andere mit der Ethik in der Hand, 'und um sie her im Halbkreis eine grofse Schule (Versammlung) 'von Philosophen.

'Kaum beschreiben läfst sich die Schönheit der Zeichnung jener 'Astrologen und Mathematiker welche mit ihren Instrumenten Figu-'ren auf die Tafeln zeichnen. Von ganz besonders schöner Wirkung 'unter ihnen die Gestalt eines Jünglings, der im Erstaunen der Be-'wunderung die Arme ausbreitet und den Kopf senkt: ein Portrait 'Federigo des Zweiten, Herzogs von Mantua, damals in Rom anwesend. 'Eine andere Gestalt die sich tief bückt und einen Zirkel den sie 'in der Hand hält auf der Tafel einen Kreis beschreiben läfst, soll 'Bramante sein, der Baumeister, und er steht in der That so leib-'haftig da als lebte er, und neben ihm die uns den Rücken zu-'kehrende Gestalt mit einer Himmelskugel in der Hand ist Zoroaster, 'und neben ihm Raphael selbst, der Meister des Werkes, der sich 'im Spiegel gezeichnet hat. Sein jugendliches Antlitz hat etwas 'bescheidenes, zugleich aber liebenswürdiges, reizendes; ein schwarzes 'Barett bedeckt ihn.

'Ebenso über alle Beschreibung hinaus ist die Schönheit der 'Zeichnung bei den Evangelisten, in deren Antlitz er Aufmerksam-'keit und Scharfsinn auf das natürlichste ausgedrückt hat, bei denen 'besonders welche schreiben. Hinter Matthäus, der von den Tafeln 'auf denen sich die Figuren befinden und die ihm ein Engel vor-'hält, die Erklärung der Charaktere in ein Buch abschreibt, sehen

'so vieler Mühe dort gearbeitet worden war, dem Ruhme Raphael's 'geopfert wurde.'

Dies die Beschreibung. Das Gemälde konnte nicht geordneter behandelt werden. Zuerst giebt Vasari den allgemeinen Inhalt der Composition. Darauf deutet er an was vorne rechts, sodann was vorne links geschieht. Darauf geht er zu Sokrates über, der die Mitte des Mittelgrundes hält, beschreibt dann die eigentliche Mitte: den redenden und horchenden Kreis der Philosophen, kehrt darauf zu den Gruppen des Vordergrundes noch einmal zurück in derselben Ordnung wie vorhin, und schliefst mit dem Ruhme der den Hintergrund bildenden Architektur.*)

Unbegreiflich, wie man dieser klaren Exposition Verworrenheit, Unklarheit, guazzabuglio zum Vorwurf machen konnte. Man konnte sagen, sie sei falsch, unbrauchbar, dem offenbaren Geiste des Gemäldes widerstrebend. Eine andere Erklärung sei nothwendig und müsse gesucht werden. Allein mit solchen Aussprüchen, und gingen sie von den ersten Autoritäten aus, ist nichts bewiesen. Dafs die Beschreibung klar und unverworren sei, wird Niemand mehr bestreiten; dafs sie ihrem Inhalte nach unmöglich auf das Gemälde passe, könnte sich indessen vielleicht herausstellen. Bisjetzt aber ist auch nicht ein Schimmer dieses Beweises geliefert, wohl aber niemals gegen einen Menschen ein wissenschaftlicher Procefs elender geführt worden als gegen Vasari bei dieser Stelle. Man cassirt seine Worte kurzweg als unverständlich und setzt an ihre Stelle eine Erfindung, für die sich nichts anführen läfst als allenfallsige Möglichkeit. Hiermit zu Ende, wird noch obendrein ein Gesetz erlassen: jeder der sich Vasari's nachträglich doch etwa annehmen wollte, solle ohne weiteres wie er selbst angesehn und behandelt werden. In der in Wien erscheinenden Kunstzeitung 'Recensionen' sah ich mich noch kürzlich deshalb angegriffen. Mein Versuch Vasari beizuspringen, wurde als 'Neuerung' charakterisirt und dergl. Ich zweifle nicht daran, man wird früher oder später Passavant, dann Bellori der zuerst die Sache aufbrachte, und alle die die ihnen nachgefolgt sind, mit ebensoviel Recht wieder beseitigen, als man mit Unrecht Vasari bisher zur Seite geschoben hatte.

Pabst Giulio also, schliefst Vasari seine Beschreibung der

*) Vergl. N. E. 211, ff.

Schule von Athen ab, war mit Raphael's erstem Gemälde so zufrieden, dafs er für weitere Arbeiten mit Gewalt Raum schaffen liefs.

Nichts natürlicher als dafs man bei einem jungen in Rom neuen Künstler erst ein Urtheil gewinnen wollte was er vermöge.

Nun erst, nach Vollendung der Decke, folgen die übrigen Gemälde, und zwar zuerst der Parnafs, dann die Disputa, und schliefslich Dekretalen und Corpus Juris.

Niemand, und ich mufs diesen Vorwurf theilweise gegen mich selbst erheben, hat bisher daran gedacht die Gemälde auf diese Reihenfolge des Entstehens hin zu untersuchen. Allein freilich auch jetzt erst, wo die Studien und Entwürfe für diese Werke zum Theil bekannt sind (denn alle zusammen kenne ich sie auch jetzt noch nicht), wird eine Untersuchung möglich.

Wir wissen von Michelangelo, dafs er, bevor der Contract über die Ausmalung der Sistina zu Stande kam, dem Pabste vorlegen muste wie er zu Werke zu gehen beabsichtigte, und dafs der erste Entwurf aufgegeben und ein gröfserer umfangreicherer an seine Stelle gesetzt wurde.

Es ist anzunehmen dafs der Pabst bei den Vatikanischen Zimmern Raphael gegenüber in ähnlicher Weise verfuhr. Raphael hatte in Skizzen vorzulegen was er malen wollte. Ich glaube überall ist, wo es sich um einen einheitlich auszumalenden Raum handelte, stets so verfahren worden und wird stets so verfahren werden: Skizzen müssen daliegen auf die hin der Contract geschlossen wird.

ist gerade dasjenige was von ihnen auf den erwähnten Entwürfen zu sehen ist; was auf diesen Entwürfen jedoch nicht zu sehen ist, wohl aber auf den ausgeführten Gemälden: die grofsen freien Figuren im Vordergrunde rechts und links, erscheint als den Gestalten der Schule von Athen durchaus ebenbürtig. Hätten wir nun von Disputa und Parnafs nur die Skizzen und die Gemälde, Vasari's Werk aber existirte nicht, so würde erlaubt sein, anzunehmen: Disputa und Parnafs seien die früheren Arbeiten*), und die auf ihnen zuletzt zugefügten Gestalten im Vordergrunde bildeten den Uebergang zu der späteren, auf der Schule von Athen sichtbaren Stufe der Ausbildung des Meisters. Da Vasari jedoch vorhanden ist und wir bei ihm lesen, die Schule von Athen sei die erste Arbeit, so sagen wir, Raphael habe, nachdem er die Schule von Athen gemalt, eingesehen was den früher gemachten, noch nicht ausgeführten Compositionen des Parnafs und der Disputa gefehlt, und diesem Mangel durch den Zusatz jener Gestalten abgeholfen die wir zur Rechten und Linken beider Gemälde im Vordergrunde sehen, und die, wie gesagt, an Freiheit der Bewegung und Grofsartigkeit der Auffassung den Figuren der Schule von Athen nicht nur nicht nachstehen, sondern vollkommen in ihrem Geiste erfunden sind**).

*) Die Priorität des Parnasses vor der Disputa ergiebt sich noch aus einem Nebenumstande. Die erste Skizze des Parnasses hat in der Luft flatternde Amoren welche Kränze in den Händchen tragen. Auf dem Gemälde selbst, sowie auf dem zweiten Entwurfe schon, sind diese fortgelassen; ihren Gestalten aber begegnen wir in der Glorie der Disputa wieder, und zwar einem von ihnen in ganz genauer Copie, zwei anderen bei nur unbedeutenden Abänderungen in der Arm- und Beinstellung. Es ist kaum anzunehmen dafs Raphael wenn er die Disputa etwa früher entworfen hätte, jene kleinen Gestalten in solcher Aehnlichkeit auf dem Parnasse zum zweitenmale angebracht haben würde. Denn wenn er sie auch später fortliefs, so wäre doch Anfangs seine Absicht gewesen sie anzubringen. Dafs er dagegen auf Disputa anbrachte was beim Parnafs sich als überflüssig erwies, entspricht ebenso sehr seinem praktischen Sinne, als auch, wenn das nicht gelten soll, dem natürlichen Laufe der Dinge.

Sehr auffallend ist die innere Verwandtschaft der zwei Entwürfe zum Parnafs, verglichen mit den beiden andern (zur linken untern Seite) der Disputa. Eine ganz ähnliche Art Fortschritt hier und dort. Und ganz in demselben Uebergange vom Kleinlichen, Beengten zum Freien, Grofsartigen die schliefsliche Ausführung in Fresko.

Was es für diese Fragen aber bedarf, ist der Besitz und das genaue Studium der betreffenden Blätter.

**) Die Spuren von Gold auf der Disputa deuten nicht etwa einen frühern, später überwundenen Standpunkt der Malerei an. Michelangelo wurde nur zufällig ver-

Habe ich trotz alledem mir nur den Ausdruck gestattet 'icl finge an zu glauben' dafs Vasari's Anordnung die richtigere sei so that ich das weil noch nicht das gesammte Material vorliegt Ehe dies nicht beschafft und verglichen worden ist, kann von etwa Anderem als von Vermuthung nicht die Rede sein. Es wäre seh dankenswerth wenn Jemand der in der Lage ist die Sammlung ii Windsor zu sehen, in diesem Sinne weitere Vergleichungen vor nehmen wollte. In Deutschland, in Berlin wenigstens, fehlen di Mittel dazu. —

Ich gehe zu etwas Anderem über. Dafs die in der Farnesina gemalte sogenannte Galatea die Darstellung des Zuges der Amphi trite sei, wie Apulejus ihn beschreibt, ist mit Bezugnahme auf di Schrift des Marchese Haus, von Rumohr bereits genügend dargethan Ich habe andernorts (L. M. 2. Aufl. Anm. 87) bewiesen dafs Alle was Passavant hiergegen beibringt, auf Irrthümern sowohl, als zu meist darauf beruht dafs ihm die Schrift des Marchese Haus ga nicht bekannt war, obgleich er sich den Anschein giebt sie geleser zu haben. Zugleich äufserte ich die Vermuthung, das Gemälde hab seinen Namen vielleicht der im Vordergrunde links, von den Armer eines Meergottes gehaltenen Nymphe Salacia zu verdanken, derer Namen von Raphael mit Galatea verwechselt wurde.

Folgendermaafsen beschreibt Apulejus den Anblick des di Amphitrite geleitenden Zuges:

'Da sind die Töchter des Nereus, einen Reihen singend, unc

[redacted]

mäldes mit Apulejus' Beschreibung keinem Zweifel unterliegen kann. Auch scheint mir noch immer annehmbar dafs die Stelle 'Portunus caeruleis barbis hispidus et gravis piscoso sinu Salacia' fälschlich so von ihm verstanden wurde, dafs er, wie das Gemälde zeigt, die Salacia im fischhaften Schoofse des Portunus darstellte.

Ganz anders Philostratus:

'Sie aber spielt in den Fluthen des Meeres, in einem Vier-'gespann von Delphinen fahrend, die nebeneinandergespannt es mit 'Schnauben dahinziehen. Die tritonischen Jungfrauen aber geleiten 'sie, die Mägde der Galatea, die Delphine am Zügel führend, für 'den Fall dafs sie etwa unbändig werden sollten. Ein meer-'purpurnes Gewand aber hebt sie über ihrem Kopfe in den Zephyr, 'ihr ein Schirm und Schatten zu sein und zugleich ein Segel für das 'Fahrzeug; von dem auch ein Schimmer auf ihr Antlitz und den Kopf 'fällt, nicht so liebliches Roth aber als das der blühenden Wange. 'Ihr Haar aber nimmt der Zephyr nicht mit sich, denn es ist feucht 'und zu schwer für den Hauch des Windes. Der rechte Ellenbogen 'steht vor, den weifsen Unterarm in der Verkürzung zeigend (?) und 'mit den Fingern auf der zarten Schulter ruhend; und die Arme 'scheinen sich sanft zu heben und zu senken, die Brust sich zu 'heben und auch der Schenkel zeigt sich in voller Schönheit. Die 'Sohle ihres Fufses aber, die letzte Spitze ihres Liebreizes, ritzt das 'Meer, leicht die Fluthen durchfurchend, wie ein Steuer ihres Fahr-'zeuges. Ein Wunder aber ihre Augen, die fern in die Weite 'schauen, wie auf ein Ziel weit über das Meer hin.'

Raphael's Galatea lenkt ihre zwei Delphine mit eigenen straff gestreckten Armen, steht fest in ihrer Muschel auf beiden Füfsen, und während kein Schleier über ihr flattert und kein Schatten auf ihr Haupt fällt, ist der Schenkel verhüllt, sogar die Brust beinahe von dem quer vorliegenden Arme fast bedeckt. Bei Philostratos weht der Wind hinter ihr drein, denn der Schleier würde sonst nicht ein Segel zugleich für ihr Fahrzeug bilden; bei Raphael kommt er ihr entgegen und reifst das langflatternde Haar zurück, das bei Philostratus feucht und schwer anliegt, χρείττους τοῦ ἀνέμου. Nicht ein einziger Zug hier der Gemeinschaft des antiken und des modernen Künstlers.

Auffallend dagegen eine Aehnlichkeit bei jener Salacia. Hier ein Schleier der in der Luft fliegt. Hier ein mit den Fingern auf

der Schulter liegender, im Ellenbogen vorgestreckter Arm. Hie ein schön auffallender Schenkel, hier endlich festanliegendes Haar Fast ließe sich annehmen, Raphael habe für diese Gestalt Philostra tus zu Rathe gezogen.

Was die Benennung Galatea für das Ganze aber in Rom nocl geläufiger machen muste, so daſs Raphael selbst sie gebrauchte, is ein Umstand auf den bisher nicht aufmerksam gemacht worden ist

Wir sehn in der Farnesina neben der Galatea eine ander Freske, die einzelne colossale Gestalt des Polyphem darstellend ganz abgetrennt von der Galatea, aber, wie gesagt, daneben. Ar dem Werke wie es heute dasteht ist Raphael unschuldig. Wahr scheinlich aber bildet diese Schmiererei die Uebermalung eine Werkes das wirklich von Raphael herrührte, wie ich einem Briefe Giovio's an Messer Girolamo Scannapecore entnehme, auf den mich Herr Major Kühlen aufmerksam gemacht hat, und der Raphael als den gewandten, geistreichen Mann erscheinen läſst der sich frei in Mitte einer Gesellschaft bewegte wo Alles zu sagen erlaubt wa wenn es mit Grazie geschah. Der Brief findet sich in den Letter volgari di Monsignor Paolo Giovio da Como, Vescovo di Nocera Raccolte per Messer Lodovico Domenichi et novamente stampat con la tavola. Con Privilegio. In Vinetia appresso Giovan Battista et Marchion Sessa. MDLX. 'Raro assai' fügt Herr Major Kühler bei, nach dessen Notiz ich den Titel gebe und der das Buch besitzt.

in den Berichten über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, historisch-philologische Classe I, p. 55 (1849), über Raphael's Benutzung antiker Sarkophagdarstellungen für sein in einem Stiche Marc-Antons erhaltenes Urtheil des Paris aufmerksam. Ich halte dieses Werk für gleichzeitig etwa mit den letzten Malereien der Farnesina. Die dem Aufsatze beigegebenen Umrisse der antiken Darstellungen sowohl als der Raphael'schen Composition machen hier in bequemster Weise eine Vergleichung möglich. Was Raphael der Antike entnahm, ist nur ein Theil der Motive gewesen: die charakteristischsten Figuren, bemerkt Jahn, die eigentliche Mitte des Ganzen habe er aus eigner Erfindung zugesetzt.

Etwas Anderes aber drängt sich bei dieser Gelegenheit mir auf: die Beobachtung dafs Raphael um 1512 etwa auch andernorts Reminiscenzen der Antike in seinen Werken Platz gab. Auffallend nämlich wird mir die Aehnlichkeit des auf dem Urtheil des Paris ganz zur Rechten liegenden Flufsgottes mit der Gestalt des stürzenden Heliodor auf der bekannten vatikanischen Freske. Die für den Heliodor vorhandene Studie zumal (Fisher No. 28) stimmt bis auf die Lage der Arme, die übrigens auch beim Heliodor der Freske selbst eine andere ist, so durchgängig und bis in's Genaueste mit dem Flufsgotte, dafs, wenn auch für diesen das von Jahn angeführte antike Basrelief, oder ein ähnliches, ohne Zweifel das Motiv von Neuem hergegeben hat, dennoch die für den Heliodor gemachte Studie hier aufs Neue benutzt worden zu sein scheint. Auch bedurfte es dieser Basreliefs nicht erst um Raphael den ersten Anblick solcher Gestalten zu liefern, die typisch und oft vorkommend, ihm in Rom an mehr als einem Orte vor Augen stehen musten. Nicht er allein, auch Michelangelo hat sie benutzt; am prägnantesten auf dem von mir (Band I, 71) mitgetheilten Basrelief der florentinischen Pest. Wie wenig Raphael aber sich mit dem begnügte was der antike Marmor darbot, zeigt wiederum der Umstand, dafs er die Stellung nach der Natur von frischem genau studirte, und das erst was er so sich zu eigen gemacht hatte zur Verwendung brachte.

Es liegen von Raphael bekanntlich eine ganze Reihe mythologischer Darstellungen vor. Wollten doch die, denen die Aufklärung seiner Studien nach dieser Richtung hin am Herzen liegt, gelegent-

Nun aber bemerken wir was hier vorgeht: die Mitte der Con position ist der Kampf um eine Fahne!

In jene letzten Jahre vor Raphael's Fortgang nach Rom fäl bekanntlich der berühmte Wettstreit des Michelangelo und Lionard Des letzteren Composition kennen wir heute nur aus der von Ed linck gestochenen Skizze Rubens', und aus der bekannten kleine Federzeichnung Raphael's.

Von ganz verschiedenen Gesichtspunkten gingen die beide grofsen Florentiner aus. Lionardo gab den Kampf eines Knäuel von Reitern und Fufsgängern um eine Fahne. Menschen und Thier bilden eine ineinander verwirrte Masse, bei der zugleich die höchst Kunst der Composition gezeigt worden ist. Michelangelo dagege zeichnete die bekannten aus dem Bade aufgeschreckten Soldater nackte Gestalten in prachtvollen Verkürzungen, weniger eine auf di Mitte componirte Gruppe, als eine in die Breite sich ausdehnend Menge zeigend.

Michelangelo trug den Sieg davon. Liegt die Annahme nu allzu fern, Lionardo, im Gefühl seiner Meisterschaft auch auf der Gebiete auf dem er hier von Michelangelo überwunden worden wa ohne es eigentlich selbst betreten zu haben, denn seine Reiter sin mit Rüstungen und Gewändern bedeckt, habe, theils um sich selbs zu genügen, theils seinen Freunden zur Beruhigung gleichsam daſ er in Michelangelo's Weise arbeitend Michelangelo übertroffen habe würde, den Kampf um die Fahne à la Michelangelo darzustelle

mich nicht mehr entsinnen wo, und auch Niemandem, wo ich danach fragte, wollte es in die Erinnerung kommen. Und so zum Schlufs die alte Klage dafs wir keinen Centralpunkt in Deutschland haben für moderne Kunststudien, wo man sicher wäre das gesammte Material zu besitzen. Beide Blätter Beham's, von denen ich nur das Raphael's in verkleinerter Photographie diesem Hefte beifügen kann, sind bei Amsler und Ruthardt hierselbst in photographischen Nachbildungen bei Originalgröfse zu finden. Für diejenigen welche die Mappe Beham's auf dem Kupferstichcabinet einsehen wollen, ist zu bemerken dafs von No. 18 nur Nachstiche vorhanden sind.

Möglicherweise dafs einige andere Blätter Raphael's, Handzeichnungen, die in derselben Weise in die Breite componirt, den Kampf sogar um eine Fahne gleichfalls zeigen, und die, wie mir scheint in dieselbe Periode seiner Thätigkeit gesetzt werden müssen, ebendahin gehören. Die verkleinerten Facsimile's bei Fisher I, 22, 23 und 37. Eine gewisse Schlankheit der Gestalten, sowie etwas in ihrer Behandlung das ich silhouettenartig nennen möchte, deuten die frühe Zeit der Entstehung an und erinnern zumal an die Studien zur Grablegung, von denen nebenbei gesagt die jetzt immer zahlreicher an's Licht tretenden photographischen Publicationen (für kein Gemälde Raphael's liegen soviel Studienblätter vor) eine Ausscheidung der ächten und unächten Stücke immer leichter machen. Fisher sagt, in seinen Erklärungen, von 37 dafs die Zeichnung um 1507—1508 entstanden sein müsse, ein Zusatz der sich bei Passavant (franz. Ausg.), wo das Blatt unter No. 533 beschrieben ist, nicht findet. Gesagt ist da nur, die frühere Bezeichnung, es sei eine Skizze zu der Niederlage der Saracenen vor Ostia, beruhe auf einem Irrthum. Dasselbe aber hätte bei 22 und 23 (Pass. 517) bemerkt werden müssen, die nicht nur bien différents de la fresque executée (Pass.) zu nennen, sondern vielmehr aufser allem Zusammenhange mit ihr zu erklären sind, während sie zu 37 in nächster Verwandtschaft stehn. Und nicht nur diese drei Blätter, sondern andere noch von der Hand Raphael's gehören derselben Zeit und demselben Wurfe an. Ich mufs weitere Bemerkungen hierüber jedoch der Zukunft vorbehalten, da sich der Gegenstand auch hier erst dann wird reinlich behandeln lassen, wenn das dazu nöthige Material vorliegt. Es gehören Blätter hieher die einstweilen gar

nicht unter Raphael's Namen gehn, wie denn überhaupt auch i dieser Beziehung noch zu thun bleibt. —

Es läuft bei Raphael noch zuviel Unächtes, falsch datirtes un absichtlich gefälschtes mit unter. Passavant's Verzeichnifs beda sicherlich noch einer genauen Rectification. Es war eine schwierig Sache bisher, hier immer die Wahrheit zu sagen und Liebhaber die aus Gefälligkeit ihre Schätze zeigten, hinterher mit der Beme kung zu kommen dafs dies und das den berühmten Namen mi Unrecht trage. Jetzt wo die Sachen herausgegeben werden und ei Urtheil gestattet ist, ändert sich das.

Eine grofse Anzahl italienischer Künstler der besten Zeit, un die bedeutendsten darunter am eifrigsten, zeichneten in der Sistini schen Capelle nach den Werken Michelangelo's. Diese Blätter werthvoll an sich und oft besser als die besten Stiche die wir be sitzen ausgeführt, werden fast sämmtlich heute für Entwürfe de Meisters selbst zu der eignen Arbeit gehalten. In diese Categori gehört die Sibylle zum Beispiel, welche in dem kürzlich erschiene nen ersten Hefte der Photographien nach den Weimaraner Hand zeichnungen zu finden ist. Die ebendarin gegebene, dem Raphae zugeschriebene, sehr elegante Federzeichnung erscheint als ein, hie gewifs ohne jede Absicht der Fälschung, vortrefflich und mit siche rer Hand gearbeiteter Versuch die Vertreibung Attila's nach de Freske zu skizziren. Das Blatt mag in das 17. Jahrhundert ge hören und ein niederländischer Künstler sein Urheber sein. Doch

schlossen hat. Das freilich möchte ich mir dennoch zu bemerken erlauben, dafs wenn ich das die ganze bevorstehende Reihe der Blätter bezeichnende und erklärende bereits in der ersten Lieferung ausgegebene Register mit den Zeichnungen selbst, soweit die Erinnerung dies erlaubt, in Gedanken vergleiche, manche Bedenken aufsteigen, die sich, scheint mir, durch nachträgliche Zuratheziehung geübter Augen, an denen in Weimar und Leipzig kein Mangel ist, im voraus noch zum Vortheil der Sache heben liefsen. In solchen Dingen ist es immer gut, soviel als möglich kritische Blicke auf dasselbe Blatt zu lenken. Wie vortheilhaft würde eine solche Prüfung vor der Veröffentlichung der Wiener Albertina gewesen sein, neben deren kostbaren Blättern wir gerade was die vornehmsten Namen anlangt ganz traurigen Dingen begegnen. So bei Lionardo, dem eine Anzahl von Zeichnungen beigelegt worden sind, zu schlecht um nur als Fälschungen bezeichnet zu werden, oder bei Michelangelo, unter dessen Namen die erbärmlichen 'Götterliebschaften' gehen, deren Herkunft übrigens in Weigel's Buche richtig angedeutet worden ist. Dergleichen wird, sobald es erst einmal durchgesetzt worden ist dafs Akademien und Universitäten ihre photographischen Handzeichnungssammlungen besitzen, für welche Vollständigkeit erste Bedingung sein mufs, später nicht mehr möglich sein.

Welch wundervolle Werke Lionardo's dagegen zeigen die Photographien der Sammlungen zu Paris, Turin und Mailand. Wie nahe tritt uns der grofse Mann. Wie lernen wir seine Ergründung der menschlichen Gestalt in ihrer ganzen Tiefe kennen. Raphael sogar und Michelangelo ercheinen zuweilen conventionell und oberflächlich neben dieser Gewissenhaftigkeit. Jedenfalls, wenn wir die Antike noch immer als unübertroffen in ihrer Nachahmung der Natur anerkennen müssen, ist von den Modernen, was die Beobachtung des Aeufseren anlangt, Lionardo ihr am nächsten gekommen. Und auch darin gleicht er ihr, dafs neben dieser ungemeinen Sorgfalt, diesem Geben der Menschen wie sie sind, dieselbe geheimnifsvolle Fremdheit der diese Körperhüllen belebenden Seelen uns wie ein abkühlender, keine Verwandtschaft einflöfsender Hauch anweht, während Raphael's und Michelangelo's Gestalten Blut von unserem Blute in den Adern fliefst.

In Didron's Annales archéologiques finden sich t. XXV. I. li
in einem Aufsatze des Herrn Dr. Cattois, einen Reliquienkasten d
X. oder XI. Jahrh. betreffend, folgende Stellen über Michelangelc

pag. 9. — Michel-Ange fut un jour pris d'inquiétude, au mili
de ses succès qui étaient des triomphes; il se sentit saisi de crain
de se voir vaincu dans sa résistance au désir du pontife qui voula
pour l'ornement de sa basilique de Saint-Pierre, d'autres peintur
que des fresques, contrairement au mode de faire consacré par
temps et les rites. Seize cardinaux furent envoyés auprès de l
pour lever l'obstacle de sa répugnance à user des procédés nouveau
du pinceau accueillis d'enthousiasme de tous côtés. Rien ne p
faire fléchir dans sa résolution cette tète austère. etc.

pag. 10. — Ainsi il ne veut, suivant les prescriptions d
anciens canons, qu'un seul autel pour sa basilique vaticane, et
n'est qu'à force d'instance qu'il en accorde plusieurs, sous la co
dition nécessaire que les officiants ne se pourront, en aucune faço
apercevoir de l'un à l'autre. etc.

Dafs wir es hier mit kunstgeschichtlichen Mythen zu th
haben, versteht sich von selbst. Dr. Cattois führt nicht an woh
er diese Dinge hat. Sollte Jemand bekannt sein wo sie sich zuen
finden, so erlaube ich mir die Bitte um Mittheilung.

Die diesem Hefte beigegebene Photographie ist nach dem Exe

HANS BRÜGGEMANN UND DÜRER'S KLEINE PASSION.

Für wie viele Schöpfungen seiner und der nachfolgenden Zeiten ist nicht Albrecht Dürer die bewufste oder unbewufste, die unmittelbare oder entferntere Quelle gewesen! Die Fülle eigenartiger Compositionen und Motive, die er in seinen Holzschnitt- und Kupferstichwerken schuf und in die Welt gehen liefs, — nicht selten sehen wir sie noch heute in die abgerundeteren Formen der Gegenwart gekleidet, auftauchen, und diese Anerkennung des Mustergültigen und deshalb Unvergänglichen, namentlich wenn eigne Stärke dabei nicht fehlt, ist schön.

So gewährt es Interesse, zu beobachten, wie Dürer einem tüchtigen noch nicht genug gewürdigten Bildschnitzer seiner Zeit, dem Hans Brüggemann, bei seinem grofsen Altarschrein für die Bordesholmer Klosterkirche in manchen Stücken zum Vorbilde gedient hat. Brüggemann fertigte dieses Werk in den Jahren 1514 bis 1521 bei den Mönchen des genannten Klosters. In Eichenholz geschnitzt und unbemalt, ist es bei 50 Fufs Höhe 25 Fufs breit. Das Mittelfeld giebt in zwei grossen übereinander liegenden Darstellungen die Kreuztragung und die Kreuzigung. Sechs Nebenfelder zur Linken enthalten die Passionsgeschichte Christi vom Judaskufs bis zur Handwaschung Pilati, sechs Felder rechts von der Kreuzabnahme bis zum schwergläubigen Thomas, zwei obere Felder fügen noch Himmelfahrt und Ausgiefsung des heiligen Geistes hinzu. Die Predella zeigt in 4 Fächern: den Bund Abrahams mit Melchisedech, das Abendmahl des Herrn, ein Liebesmahl der alt-christlichen Zeit und das Passahfest der Juden.

Seit 1666 ist der Altarschrein im Dom zu Schleswig; selten besucht, in den Kunstgeschichten bisher nur nach Böhndel's, allerdings umfangreicher und verdienstlicher, aber die volle Schönheit des Originals nicht treffender Abbildung (v. J. 1833) beurtheilt.

Vor dem Originale wird man freilich in höherem Grade gefesselt, und Anklänge an Dürer in einzelnen Motiven drängen uns, die „Kleine Passion“ aufzuschlagen. — Da findet sich dann, dafs

der Meister Brüggemann sie vor Augen gehabt habe, was, d bereits 1510 ausgegeben war, bei ihrer baldigen weiten Verbre sehr wohl sein konnte. Gleich das Abendmahl des Herrn li ein Beispiel von der Anlehnung Brüggemanns an Dürer, zug aber von seiner eigenen grofsen Gestaltungsfähigkeit. Der T der Figur Christi und die Art, wie er Johannes am Busen wie bei Dürer, aber der Kopf des Heilands von einer Schön dafs er zu den schönsten und ausdrucksvollsten gerechnet we mufs, die man sehen kann. Hat der Künstler ferner Haltung Bewegung der Jünger hier und da wohl angesehen, namen bei Judas: so hat er sie doch eigenthümlich ausgeprägt und wahre Galerie von Charakterköpfen neben einander gestellt. Au dem sind aus der Fufswaschung Dürers die Gruppe von Chri und Petrus in den Vordergrund des Abendmahls herübergenom und beide Figuren bis auf die Gewandmotive genau übersetzt den; nur bewahrt Brüggemann darin wieder seine Freiheit, dal den Dialog zwischen Beiden sichtbarer hervortreten und in F dessen auch Christus zu dem Jünger aufblicken läfst.

Beim Judaskufs ist die Gruppe Christi und des Verräthers dem hinter diesem her zupackenden Kriegsknecht entlehnt in tung, Bewegung und Tracht des Schergen. Petrus und Mal sind selbständig behandelt und statt, wie bei Dürer, in den Vor grund, zur Seite gestellt.

Die Figur des Kaiphas zeigt Anlehnung in Tracht und Ge

Bei Pilati Handwaschung ist Christus und die beiden ihn hinwegführenden Häscher im Motiv entnommen. Brüggemann läſst aber den von der Frau des Landpflegers gesandten Diener gegenwärtig sein und das warnende Wort überbringen. Ueber der ganzen Composition liegt eine lebhaftere dramatische Spannung.

Bei der Kreuztragung bringt er das schöne Motiv, auf welches auch Raphael gekommen ist: das Aufstützen der einen Hand auf den daliegenden Stein zur Verwendung. Brüggemann's Christuskopf, anders auch in der Haltung, ist gebrochener, leidvoller als der Dürer's, und wunderschön. Für die Veronika hatte er mehr Raum und hier zeigt er sich in dem groſsen und freien Wurf der Gewandung. Simon von Cyrene ist ganz anders, und zwar in Gestalt eines herrlichen langbärtigen Greises genommen, der Peiniger jedoch mit der umgekehrten Keule dicht hinter Christus, stammt aus Dürer's Blatt. — Im Uebrigen entfaltet sich hier und bei der Kreuzigung, welche ganz unabhängig ist, der Künstler in einer gedrängten Fülle von Gestalten, und man erkennt, wie sehr Characteristik in den Köpfen seine Stärke ist.

Bei der Kreuzabnahme hat ihn die eigenthümliche reale Originalität Dürer's zu sehr angesprochen, als daſs er den mit dem Körper Jesu die Leiter heruntersteigenden Jünger nicht hätte herüber nehmen sollen. Auch Joseph von Arimathia ist ähnlich in Tracht und Haltung. Durchaus zu einer schönen weiblichen Gewandfigur weiſs er die Mutter des Herrn zu übersetzen, und ihr tiefen Ausdruck zu verleihen bei der Salbung des Leichnams. Hier weicht er ganz von Dürer ab und hat eine wirkungsvolle Pietà-Gruppe in den Vordergrund gestellt.

Die Vorhölle erscheint im Wesentlichen als Uebertragung des Holzschnittblattes in den Holzschnitz, nur daſs der Plastiker überall das Nackte mehr zur Geltung gebracht hat; dieselbe Geste, welche bei der Eva Dürer's als eine aus der Situation natürlich geborene erscheint, erinnert bei Brüggemann an die Venus von Medici. Auch ist der Täufer Johannes in lebhafte Beziehung zum Beschauer versetzt, während er sich dort zu Adam und Eva wendet.

In Kurzem wird die durch Herrn Brandt in Flensburg besorgte Herausgabe des Altarschreins in 26 photographischen Blättern die Kunstfreunde in den Stand setzen, diese eigenthümliche und mit so tüchtigem eigenen Können gepaarte Verwerthung Dürer'scher

Blätter für die Plastik aus eigner Anschauung kennen zu zugleich sich eine Ueberzeugung von dem hohen Werth des wiger Schreines zu verschaffen.

Fr. Egge

Ueber Dürer noch Folgendes. Dr. A. v. Zahn zufolge (Kunstlehre und sein Verhältnifs zur Antike. Leipzig 1866. p. 10 soll Thomas Venatorius in der Vorrede zu seiner (mir unbek Basler Ausg. von Alberti's „De Pictura" erzählen, wie er Dür darüber habe aussprechen hören, dafs man oft im Geiste G erfasse als man nachher darzustellen im Stande sei; ja, Dürer den Holzschneidern Linien habe vorzeichnen deren Ausführung mit dem Pinsel ihm dann schwe Die Worte „sculptoribus praescribere lineamenta quaedam qu deinde penicillo adjutus difficulter assequebatur" sagt Hr. v. schienen ihm anders keinen Sinn zu geben.

Mir will diese Uebertragung nicht einleuchten. Praes müfste doch, um hier den richtigen Gegensatz abzugeben, genommen werden. Ich erlaube mir eine andere Deutung. nehme ich an, läfst Bildschnitzereien ausführen. Die Arbeite men seinen Intentionen nicht nach. Er demonstrirt wie er ei deren Schwung der Linien, gröfsere Zartheit, feinere Nüancen wi und versucht schliefslich mit Licht und Schatten darzustellen

[redacted]

NACHTRÄGE ZUM LEBEN MICHELANGELO'S.

Für Michelangelo's Lebensgeschichte springen unaufhörlich neue Quellen auf. Während die Florentiner noch immer zögern mit der Bekanntmachung der zahlreichen Briefe, und es bei dem genügen lassen was Guasti in der Vorrede und den Anmerkungen zu seiner Ausgabe der *Rime* in dürftigen Bruchstücken mittheilt, läfst Daelli in Mailand ein Fascikel *Carte Michelangiolesche inedite* autographisch ans Licht treten, d. h. lithographisch vervielfältigte Abschriften von 46 im Besitz des Dr. Achille Migliavacca zu Mailand befindlichen Documenten, zum kleineren Theile allerdings nur aus Briefen Michelangelo's selbst bestehend, sämmtlich aber für seine Biographie von Interesse.

Was dieselben Wichtiges enthalten, was Guasti liefert, und was sich sonst aus gelegentlichen kleineren Fünden ergeben hat, will ich hier als chronologisch geordnete Nachträge zum Leben Michelangelo's folgen lassen.

Als ältestes Sonett Michelangelo's betrachtet Guasti eines das er in das Jahr 1506 setzt und an Giulio II. gerichtet glaubt.

Signor, se vero è alcun proverbio antico,
  Questo è ben quel, che Chi può, mai non vuole.
  Tu hai creduto a favole e parole,
  E premiato chi è del ver nimico.
Io sono, e fui già tuo buon servo antico;
  A te son dato come i raggi al sole;
  E del mio tempo non t'incresce o duole,
  E men ti piaccio se più m'affatico.
Già sperai ascender per la tua altezza;
  E'l giusto peso, e la potente spada
  Fassi al bisogno, e non la Voce d'Ecco.
Ma'l cielo è quel ch' ogni virtù disprezza
  Locarla al mondo, se vuol ch' altri vada
  A prender frutto d'un arbor ch' è secco.

Deutsch:

Herr, wenn jemals ein altes Sprichwort wahr gewesen ist — so ist es dies, dafs wer die Macht hat, nie den guten Willen hat. — Du hast Geschichten und Geschwätz Glauben beigemessen — und den belohnt der ein Feind der Wahrheit ist. = Ich bin und war nun

schon so lange dein guter Diener, — zu dir gehöre ich wie Strahlen zur Sonne; — meine (verlorene) Zeit aber jammert nicht, — und je weniger ich mich anstrenge, um so lieber is dir. = Einst hoffte ich aufzusteigen durch deine Erhabenheit; und dein gerecht abwägendes Urtheil und deine scharfschnei Macht — (hoffte ich) würden für mich eintreten, nicht aber Echo (meiner Feinde von dir gehört werden). = Aber der Him ist es, der alle Tüchtigkeit (Kunst) so sehr verachtet, — er sie (nur dann) in der Welt erscheinen läfst, wenn er will, sich Jemand abmühen solle, — Früchte von einem vertrockn Baume zu pflücken.

Gehört dies Gedicht in das Jahr 1506, so könnte auffall erscheinen, dafs Michelangelo sich einen 'servitore antico' des Pab nennt, dem er damals verhältnifsmäfsig kurze Zeit erst diente. D liefse sich das Wort als poetische leichte Uebertreibung entsch digen. Vortrefflich dagegen pafste das von der Verläumdung ges zu dem von Condivi über Bramante's Intriguen erzählten.

Auch dürfte Guasti den 'arbor ch' è secco' auf die Eiche Rovere's beziehen und daraus die Anspielung noch deutlicher h leiten. Zwar ist die Redensart eine sprichwörtlich ziemlich all meine, die Michelangelo an anderer Stelle ganz ohne diese Absich lichkeit gebraucht und die wie 'risuscitar i morti', das bei ih gleichfalls öfter vorkommt, nichts als die unnütze Verschwendu der Kräfte an einer unmöglichen Unternehmung bedeutet. Trotzde

G ia sperai ascēder p la tua alteza
el gusto peso ellapotente spada
fussi albixognio enō lauoce decho
M alcielo equel chogni uirtu dispreza
locarla almōdo seuol caltri uada
a prēder fructo dun arbor cħ secho.

('e ssō' nach 'I fui' ausgestrichen, und hiernach zu berichtigen was Guasti darüber sagt. 'Fassi' statt 'fussi' vielleicht nur ein Druckfehler Guasti's.)

Die beiden ersten Strophen und das letzte Wort der dritten erkennen wir hier nun als von fremder Hand zugesetzt! So gut sie an ihrer Stelle sich ausnehmen mögen, so wenig Sicherheit haben wir, daſs sie in dieser Fassung wirklich das enthalten was Michelangelo gewollt. Im Gegentheil, da wir seinen Groſsenkel als eifrigen und rücksichtslosen Ergänzer und Umänderer kennen, liegt die Vermuthung nahe, sie rührten von diesem her. Damit aber änderte sich Vieles. Denn was bleibt übrig von Anspielungen auf Giulio II.? Der 'servo antico' kann sich auf alles mögliche beziehen. Ebenso die 'altezza'. 'Giusto peso e la potentė spada' wäre unter Umständen nichts als eine Umschreibung für 'Giustizia', deren allegorische Gestalt Waage und Schwert führt. Ich will damit Guasti nicht entgegentreten, der vielleicht immer noch das Richtige getroffen hat, allein ich kann ihm auch nicht gerade beistimmen und rechne meinestheils diese Verse zu den vielen andern ähnlicher Natur, deren wahrer Inhalt vielleicht niemals wieder bekannt werden wird. —

Als eine wichtige Bereicherung unserer Kenntniſs muſs angesehen werden, daſs durch Guasti die Zeit nun festgestellt worden ist, in der das Sonett auf das bekränzte Mädchen mit dem Haar von gesponnenem Golde entstand: es findet sich auf der Rückseite eines von Michelangelo's Lieblingsbruder Buonarroto geschriebenen und zwar den 24. December 1507 von Florenz nach Bologna adressirten Briefes. Guasti theilt den Brief selbst nicht mit: wahrscheinlich enthielt derselbe die Empfangsanzeige des Schreibens an den Cardinal von Pavia, das Michelangelo seinem Bruder zu schleuniger Weiterbesorgung hatte zugehen lassen.

Auf dem Briefe finden sich abgerissen noch die folgenden charakteristischen Worte: La m'arde e lega et emmi e parmi un zucchero = sie quält mich und hält mich gefangen und ist und scheint mir es wie Zucker.

Der neumitgetheilte Text weicht vom bisher bekannten ab, zwar in einer Weise, die besonders geeignet ist, die Method kennen zu lassen, nach der Michelangelo's Grofsneffe die Gedi seines Vorfahren verbessern, oder vielmehr verständlich mache müssen glaubte, denn es wäre doch ungerecht, andere Absichte ihm vorauszusetzen. Man mufs bedenken, dafs die Zeit, in d diese Verse zum erstenmale herausgab, die jener von den Jes herbeigeführten officiellen Prüderie war, wo man im Unschuldi Gift entdeckte.

Quanto si gode, lieta e ben contesta
Di fior, sopra' crin d'or d'una, grillanda;
Che l'altro inanzi l'uno all' altro manda,
Come ch' il primo sia a baciar la testa.
Contenta è tutto il giorno quella vesta
Che serra 'l petto, e poi par che si spanda;
E quel c' oro filato si domanda
Le guanci' e 'l collo di toccar non resta.
Ma più lieto quel nastro par che goda,
Dorato in punta, con si fatte tempre
Che preme e tocca il petto ch' egli allacia.
E la schietta cintura che s'annoda
Mi par dir seco: qui vo' stringier sempre!
Or che farebbon dunche le mie braccia!

Im Versuche einer deutschen Uebertragung:

Der schwergeflochtne Kranz im blonden Haare:
Wie er mit Blüthen und mit Blätterspitzen

ungenügend ausdrücken. 'Wagen' erscheint mir zu allgemein und hat an der Stelle wo es steht keinen guten Platz. Der Accent fällt nicht genug darauf. Doch finde ich keine andere Wendung.

Wollen wir annehmen, wozu freilich nichts als die Phantasie berechtigt, dieses Gedicht sei mehr als der bloſse Ausdruck der Bewunderung den ein schöner Anblick in Michelangelo erregte, so bildete das Gefühl das es ausspricht einen schönen Hintergrund zu der endlich einem glücklichen Abschlusse zueilenden Arbeit an der Statue des Pabstes, und Michelangelo's Aufenthalt in Bologna verlöre etwas von dem traurigen Schimmer den seine bisher bekannt gewordenen Briefe darüber fallen lassen. Vielleicht daſs die Florentiner Briefe näheren Aufschluſs geben in der Zukunft.

Guasti bespricht das von mir über dies Sonett und Raphaels mit 1512 bezeichnetes Frauenporträt der Tribune von Florenz gesagte, widerlegt es und bemerkt in einer Note 'es schiene jedoch als hätte ich selbst keinen Glauben an meine Conjectur.' Guasti hat mich nicht recht verstanden. Ich hatte gar keine Conjectur aufgestellt, ausdrücklich die Idee zurückgewiesen, als könne sich Michelangelo's Sonett auf das Gemälde beziehen, und dasselbe nur erwähnt weil ich so einen Uebergang zu Raphael fand. Die betreffende Stelle meines Buches kann keinen Zweifel darüber zulassen. —

Hätte Michelangelo übrigens sein Gedicht nicht zufällig auf den das Datum verrathenden Brief geschrieben und wäre zugleich nicht die ursprüngliche Form aufgefunden, bei der der goldene Kranz fehlt, so würde ein zweites, offenbar derselben Stimmung entsprechendes Sonett, das Guasti sogleich darauf folgen läſst, fast als eine brillante Bestätigung der mir zur Last gelegten Conjectur erscheinen. Denn jenes Portrait der Tribune trägt auſser dem goldenen Kranze als Hauptkennzeichen den prachtvollen Pelz, der die Schulter halb bedeckt und in den die eine Hand der Frau so reizend coquett hineingreifend sichtbar wird; und gerade ein solcher Pelz bildet zum gröſsten Theile den Inhalt dieses zweiten Gedichtes, zum ersten Male hier zu unserer Kenntniſs kommend, das erste jedoch an Schönheit nicht erreichend: D'altrui pietoso e sol di se spietato. Michelangelo vergleicht sich hier mit einem Seidenwurme der sich selbst vernichte um andere zu bekleiden, und wünscht sein rauhes Aeuſsere möchte sich in den Pelz verwandeln, der die Brust der Frau so schön umgebe. Höchst wunderlich ist der

Gedanke mit dem es schliefst. Er wünscht sich an die
'pianelle', der vom Gürtel gehaltenen Unterstützung des B
sie die Frauen in Italien tragen.*) Warum aber wünscht e
in dieser Stellung bei Regenwetter stets auf so liebliche Art
nen zu sitzen! Man mufs bedenken, dafs wir es hier mit
ein altes Briefcouvert hingeworfenen Scherze eines junge
zu thun haben, der weder für sein Leben, noch für die
seinem Tode eine Publication dieser Poesien auch nur fü
hielt. Dichten war damals das gewöhnliche. Jedermann
seine Gedanken und Gefühle aus, und es würden, wollt
das nur zusammendrucken was auf diese Weise vielleicht
halten ist, (das Meiste ging sicherlich verloren) dicke B
stehen. Trucchi hat in seinen *Poesie inedite* doch woh
beste ausgewählt. —

Einige Jahre später fiele dann ein anderes Sonett,
wahr ist dafs dessen höchst seltsamer Inhalt, dem, w
in einer Anmerkung sagt, auch die wunderlich verdrehte
weise entspricht, sich auf die Zustände unter Giulio II. b
der Zeit als man in Rom die gröfsten Anstrengungen m
Krieg gegen die Franzosen fortzusetzen, während Michela
an der Sistina arbeitete, keine Bezahlung erhielt; im Septen
also, wie seine Briefe beweisen.

Christus selber verliert die Geduld. = Aber möge er sich nur nicht hierher verirren — denn sein Blut würde bis zu den Sternen gehen (aufspritzen? Guasti meint: der Preis seines Blutes [wofür sie es verkaufen] würde unerschwinglich hoch werden) — denn in Rom verkaufen sie ihm die Haut — und es ist uns jeder Weg zum Guten abgeschlossen. = Bin ich jemals darauf ausgewesen einen Schatz zu besitzen: — jetzt wo ich alle Arbeit aufgegeben habe — macht es der, der den Mantel trägt (der Pabst) mit mir wie die Medusa mit dem Mauren (macht mich zu Stein d. h. regungslos). = Aber wenn im hohen Himmel Armuth (freilich) angenehm ist — wie soll unser Zustand dennoch uns zum Heile gereichen — wenn die Fahne unter der wir kämpfen das ewige Leben uns vernichtet. (S'un altro segno amorza l'altra vita. Ich folge hier Guasti's Erklärung, obgleich mir etwas anderes dahinter zu stecken scheint). Unterzeichnet ist das Sonett mit 'Vostro Miccelagniolo, in Turchia.' Michelangelo wollte bekanntlich ehe er nach Bologna ging um sich mit dem Pabste auszusöhnen, ein Engagement nach Constantinopel annehmen, wohin ihn der Sultan zu haben wünschte. Der Entschlufs sich nach Bologna zu begeben, hob diese Pläne dann auf. Möglich dafs er dort, wo die Kriegsrüstungen ja viel eifriger noch als in Rom ihm unter den Augen sein musten, in einem Momente wo er sich vom Pabst vernachlässigt glaubte, diese Verse, dichtete und nach Hause schickte. Die Unterschrift deutete dann an dafs er es in Bologna nicht viel besser getroffen habe als wenn er in die Türkei gegangen wäre.

Hiermit stimmte auch dafs Rom in dem Sonette in einer Weise genannt wird, als sei es nicht der Ort wo Michelangelo sich gerade befand. —

Im Frühling 1510 war Michelangelo noch in voller Arbeit gewesen, und dafür, wie wichtig man dieselbe hielt und wie hoch er selbst damals schon stand, spricht ein bei Daelli abgedruckter Brief, das älteste von den Mailänder Documenten, geschrieben von dem bekannten Cardinal von Pavia, dem grofsen Günstlinge des Pabstes:

Excellens Vir nobis dilectissime Salutem. Nachdem wir zur Zufriedenheit Seiner Heiligkeit des Pabstes unseres Herrn ein grofses Gebäude in der Magliana aufgeführt und darin eine kleine Capelle gebaut haben, möchten wir die Kleinheit dieser Capelle durch die

Güte der Malerei ausgleichen, und wünschten deshalb unter ande auch von Eurer Hand, als desjenigen der alle andern übertr einen heiligen Johannes den Täufer der unseren Herrn Jesus Chris tauft, in Fresco gemalt zu haben, die Figuren nicht sehr grofs, Ihr von meinem gegenwärtigen Secretär zu genügender Ausk vernehmen werdet. Wir glauben in dieser Weise Euch mit a Sicherheit in Anspruch nehmen zu dürfen, wie Ihr Eurer einzi Kunst wegen in allem was vorfällt dasselbe bei Uns thun kö Obgleich ich weifs dafs Ihr im höchsten Maafse beschäftigt seid, mufs ich Euch doch bitten und in Euch dringen, wenn Ihr jen etwas für uns habt thun wollen, uns in Bezug auf diese bei kleinen Figuren gefällig zu sein, die wir höher als das ganze bäude schätzen und für die wir uns, ganz abgesehen von uns beständigen Dankbarkeit, Euch in allen Euren Geschäften besond erkenntlich und dienstwillig erzeigen werden. Lebt wohl.

Ravenna, 3. Mai 1510. Der Cardinal von Pavia.

Adresse: Excell. viro dno. Michelangelo Florent. in Pictura statuaria arte Principi nobis dilectissimo. F. Card.[lis] papien. Bu ac Romandiole & Legatus.

Daelli setzt als Ueberschrift: Il Cardinal di Pavia a Mich angelo a Firenze. Der Irrthum ist daraus entstanden dafs die kürzung der Adresse 'florentino' für 'Florentiae' gelesen wur Michelangelo war in Rom damals.

Ich habe die Magliana nicht selbst gesehen, allein demzufo

Die beiden nächsten neuentdeckten Documente fallen gleichfalls in den Mai, drei Jahre später aber.

Alles verändert. Giulio todt. Leo X eben gewählt. Michelangelo mit dem Grabdenkmale Giulio's beschäftigt und noch ohne Bestellungen von Seiten des neuen Pabstes. Auf diese Arbeit beziehen sich die nachfolgenden Quittungen:

Jo michelagniolo di lodouicho buonarroti o ricieuto ogi questo di septe dimagio | dal datario duch. dugento doro di chamero, e quali sono uno mese de la | pagha p chonto de la sepoltura de papa Julio. e p il decto datario meglia | paghati bernardo bini qui ĩ roma e p fede de cio io michelagniolo decto | . o . facta questa quitãza di mia propia mano questo di sopradecto nel mille cinque cento tredicj.

Michelangelo bekennt hiermit also, den 7. Mai 1513 von Bernardo Bini 200 Kammerducaten in Gold, als Zahlung für einen Monat Arbeit am Grabmal erhalten zu haben.

Wunderbarer Weise jedoch besitzt Herr Major Kühlen aufser dieser eine zweite, sowohl der Fassung wie der Handschrift nach ganz gleiche Quittung. Inhalt, Datum, sogar Zeilenabtheilung stimmen durchaus überein — nur dafs statt 'duch. dugento' 'duch. mille e secento' zu lesen ist. An ein und demselben Tage mithin zwei verschiedene Summen als Bezahlung desselben, einen Monats ausgezahlt. Und was das seltsamste ist: dieser Widerspruch erstreckt sich in's folgende Jahr, aus dem Herr Major Kühlen abermals zwei Quittungen besitzt, eine vom 7. April, wo Bernardo Bini im Namen des Messer Lorenzo Pucci Michelangelo 1600 Dukaten als 'paga' für einen Monat, und eine vom 8. Mai 1514, worin dieselbe Summe in derselben Weise ausgezahlt wird.

Ich habe eine so grofse Anzahl von Manuscripten Michelangelo's unter den Augen gehabt, dafs ich mich kaum würde täuschen lassen. Höchstens die zuerst erwähnte Quittung könnte verdächtig erscheinen, obgleich die Gründe dafür schwach sind, und recht gut eine schlechte Feder die Schrift etwas härter und ungelenker als gewöhnlich ausfallen lassen konnte. Nun geht aus dem was wir über das Grabdenkmal wissen, nicht hervor wie es mit der Bezahlung gehalten wurde. Der Preis für das Ganze war in dem nach Giulio's Tode geänderten Contracte auf 16000 Duk. erhöht worden. Hievon sind überhaupt ausgezahlt worden 5000; denn obgleich die Erben

des Pabstes später behaupteten, alle 16000 gezahlt zu haben, so konnten durch producirte Quittungen nur 5000 bewiesen werden. Rechnen wir nun aber die vorliegenden Quittungen zusammen, so kommen 5000 Duk. heraus, und wir hätten somit jene Belege für alle geleisteten Zahlungen hier vor uns. Die Sache mit den Monatsraten ist mir trotzdem nicht klar. Das wiederum geht aus Michelangelo's Correspondenz vom Jahre 1515 hervor, dafs er grofse Summen empfangen hatte, die in Florenz einstweilen deponirt wurden, woher er sich dann nach Bedürfnifs wieder Geld nach Rom zusenden liefs. —

Was das Grabmal selbst anlangt, so ist seit längerer Zeit schon eine Zeichnung der Albertina zu Wien photographisch veröffentlicht worden welche die erste Idee des Moses als Federskizze von der Hand Michelangelo's enthalten soll. Um der Sache gröfsere Wahrscheinlichkeit zu verleihen, hat der Anfertiger dieses Blattes dem rechten Arme eine andere Lage gegeben und zwar eine die Michelangelo niemals in den Sinn hätte kommen können. Das Blatt gehört zu den zahlreichen meistens im vorigen Jahrhundert in betrügerischer Absicht angefertigten, sogenannten 'ersten Ideen' bedeutender Kunstwerke. —

Im Juli 1514 befindet sich Michelangelo in Florenz, er hätte jene für das Grabmal gezahlten Summen bei dieser Gelegenheit mit dorthin nehmen können. Die Reise ergiebt sich aus einem von Daelli mitgetheilten Briefe des Cardinal Giulio dei Medici an ihn

mehr enthalten hätte als blofse Höflichkeit. Die Anrede zu Anfang des Briefes lautet gleichfalls: Sp.lis vir Amice charis. —

Das nach diesem Schreiben von Daelli mitgetheilte Billet des Cardinale Aginense an Michelangelo handelt vom Grabmal und bestätigt, was wir freilich bereits wufsten, dafs Michelangelo bis zum Herbste des Jahres 1516 in Rom eifrig daran beschäftigt war. Auch hier lautet die Adresse: Amico carissimo; die Anrede nennt ihn nur einfach bei Namen:

Michel Angelo, da Ihre Excellenz die Frau Herzogin von Urbino den entschiedenen Wunsch hegt Eure Arbeiten für das Grabmal Pabst Giulio's, guten Andenkens, in Augenschein zu nehmen, und da Ihr wifst dafs dieselbe hier mit mir zusammen und ich mit Ihrer Excellenz zusammen bin, so werdet Ihr mir deshalb das ganz aufserordentliche Vergnügen bereiten, die besagten Arbeiten der genannten Madama Illustrissima zu zeigen, und bitten wir Euch Sie nicht etwa mit dem unangenehmen Gefühle von Rom abreisen zu lassen, diese Sachen nicht gesehen zu haben, denn Sie legt den gröfsten Werth darauf. Lebt recht wohl. Aus unserem Palaste, den 21. April.

Daelli druckt: che sapiamo li seria grandissimo et bene valeat ex domo nostra etc. Jedenfalls hat der Cardinal schreiben wollen: grandissimo piacere (oder dergl.), et bene valeat. ex domo nostra. 'valeatis' nämlich.

Aginense gehörte mit zu den Testamentsexecutoren. Man fühlt seinem Briefe an, dafs er zu befehlen wünschte, sich lieber aber doch auf's Bitten legte. Ob Michelangelo ihm zu Willen war, wissen wir nicht. Seine Stimmung war damals nicht die angenehmste. —

Zu Ende desselben Jahres begannen die unglücklichen Zeiten von Pietrasanta und Carrara, wo er dort neue Marmorbrüche entdecken sollte, hier aber Händel mit den Einwohnern bekam, welche die bevorstehende Concurrenz fürchtend, Alles für eine Intrigue seinerseits zu ihrem Schaden hielten. Es hat sich in der Folge zur Genüge herausgestellt, dafs Michelangelo's, durch Leo des Zehnten Eigensinn bei Pietrasanta eröffnete Brüche den Marmor nicht lieferten auf den es ankam, allein man war weit entfernt in Rom damals seinen Berichten Glauben zu schenken, sondern traute ihm im Gegentheil geheimes Einverständnifs mit den Carraresen zu. Darauf

bezieht sich ein von Daelli gebrachter Brief des Cardinals Giulio di Medici, aus Rom den 2. Februar 1517 geschrieben.

Im December 1516 nämlich hatte Michelangelo dort den definitiven Auftrag erhalten, die Façade der Kirche von San Lorenzo in Florenz auszuführen, ein ungeheures mit Sculpturen zu bedeckendes Feld. Er war im Begriff in's Gebirge abzugehen und mit den Arbeiten in den Steinbrüchen anfangen zu lassen. Auf der Stelle bereits scheinen aber auch seine Feinde im Vatican zu bohren begonnen zu haben; das nachfolgende Schreiben nun giebt Einblick in diese Dinge:

Wir haben Eure Briefe empfangen, sie unserem Herren mitgetheilt, und von Euren Fortschritten Kenntnifs genommen; dafs Ihr jedoch alles zum Vortheil von Carrara gewandt habt, hat Sr. Heiligkeit wie auch uns zu nicht geringer Verwunderung gereicht; denn was uns Francesco Salviati mittheilt entspricht durchaus nicht Euren Behauptungen. Salviati ist persönlich an Ort und Stelle gewesen, hat die Marmorbrüche von Pietrasanta in Gegenwart einer Anzahl kundiger Meister untersucht, und berichtet, der Marmor finde sich dort in gröfster Fülle, von schönster Qualität und sei auf das bequemste zu transportiren. Unter so bewandten Umständen mufste der Verdacht entstehen, Ihr hättet die Absicht, Eures persönlichen Vortheils wegen*) den carrarischen Marmor zu begünstigen und den von Pietrasanta in der öffentlichen Meinung herabzusetzen, ein Verfahren, welches Ihr, angesichts des Vertrauens das wir immer in [redacted]

da dies eine offenbare Widersetzlichkeit gegen den Willen Sr. Heiligkeit und gegen den unsern wäre, und wir dann den gerechtesten Grund zur Unzufriedenheit gegen Euch hätten. Domenico (Buoninsegni wahrscheinlich) ist beauftragt Euch in demselben Sinne zu schreiben, antwortet ihm wenn es nöthig sein sollte, und gebt sogleich jede Idee an Widerstand auf. (et presto levandovi dalla mente omni pervecacia.) Lebt wohl.

Rom, den 2. Febr. 1517. Der Cardinal von Medicis.'

Auf der Addresse wird Michelangelo diesmal nur 'Sculptor noster carissimus' und ebensowenig in der Anrede Freund genannt.

Der Brief ist höchst bezeichnend. Man sieht daſs Pabst und Cardinal die Absicht haben, so strenge als möglich zu schreiben, zugleich aber daſs sie beide halb voraussetzen, Michelangelo werde doch thun wozu er Lust habe. Sie verbieten ihm deshalb förmlich, ihnen zu antworten: er soll sich an den Secretär wenden. Wäre es Leo's ernsteste Absicht gewesen seinen Willen à tout prix durchzusetzen, so wuſste er als Pabst recht gut, daſs er eine Bulle erlassen konnte. Dann aber hätte ihm Michelangelo wahrscheinlich den Dienst aufgesagt.

Dessen Antwort kennen wir nicht. Jedenfalls lieſs er einstweilen noch in Carrara fortarbeiten, fügte sich jedoch in soweit daſs er auch bei Pietrasanta brechen lieſs. Wie es dort zuging, läſst ein nun besser verständlicher Brief in Besitz des Britischen Museums erkennen den ich bisher nicht publicirt habe.

No. 39 der Briefe an seinen Bruder Buonarroto:

Buonarroto. Jo vorrei che tu mi avvisassi se Jacopo Salviati a fatto fare el partito ai consoli dell' arte della lana secondo la minuta come mi promesse, se non l'ha fatto fare, pregalo per mia parte che non la facci, e quando tu vedessi che e' non fussi per farlo, avvisami, acciochè io mi ritragga di qua, perchè mi sono messo in una cosa da impoverire, e anche non mi riesce, come stimavo; pure, non di manco, quando mi sia osservato quello che è detto, sono per seguitare la impresa con grandissima spesa e noia, e senza certezza nessuna per ancora. Circa ai casi della strada qua, dì a Jacopo ch' io farò tanto quanto piace alle sua magnificenza, e che quello mi commetterà, non sene troverà mai ingannato, perchè io

non cerco l'utile mio in simile cose, ma l'utile e l'onore de' pa
e della patria, e se io ho chiesto al papa, o al cardinale, ch
dieno autorità sopra questa strada, l'ho fatto solo per potere
mandare, e farla dirizzare in que' luogi dove sono e' marmi mig
chè non gli conosce ogniuno, e non l'ho chiesta per farla fare
guadagnare, ch' io non penso a simile cosa, anzi prego la m
ficenza di Jacopo che la facci fare a maestro Donato, perchè
assai in questa cosa, e ho ch' e' sia fedele, e che a me dia
rità di farla adirizzare e acconciare come mi pare, perchè co
dove sono e' marmi migliori, e so che strada bisognia a corregg
e credo megliorarci assai per chi spenderà, però fa intendere q
ti scrivo a detto Jacopo, e raccommandami a sua magnificenz
prega quella mi raccommandi a Pisa a' sua uomini che mi fa
favore a trovare barche per levare e' mia marmi da Carrara.
stato a Genova, e ho condotto quân (sic!) barche alla spiaggia
caricargli; e' Carraresi hanno corotto e' padroni di dette barc
hanno pensato d'assediarmi immodo che io non ho fatto conclu
nessuna, e credo oggi andare a Pisa per provvedere dell' altre,
raccommandami, come detto, e scrivimi

A dì dua d'aprile.

fate di Piero che sta meco come faresti di me, e s'egli bis
danari, datagli.

Michelagniolo in Pietrasanta.

(empfangen d. 3. April, steht auf der Adresse)

Bau der Strafse anlangt, so sage Jacopo ich würde alles thun was Seiner Magnificenz (d. h. ihm) irgend genehm sei, und, was er mir auftragen wird, er soll dabei nicht zu kurz kommen, denn ich suche meinen eignen Vortheil keineswegs bei dergleichen Geschäften, sondern den Vortheil und die Ehre der Herren und Beschützer unseres Vaterlandes, und wenn ich mir beim Pabste ausbedungen habe, oder beim Cardinal, dafs sie mir in Betreff der Strafse volle Machtvollkommenheit verliehen, so habe ich das gethan, nur um frei befehlen zu können und sie dahin zu dirigiren wo die besten Steinlagen sind, denn es kennt die nicht ein jeder; nicht aber habe ich dies Verlangen gestellt um dabei für mich besondern Gewinn zu machen, woran ich nicht denke, im Gegentheil Seine Magnificenz bitte, den Bau Meister Donato zu übertragen weil derselbe in dergleichen erfahren und ein zuverlässiger Mann ist; mir aber gebe er Machtvollkommenheit die innezuhaltende Linie meinem Gutdünken nach zu bestimmen, denn ich weifs wo der beste Marmor zu finden ist, und verstehe mich darauf welcher Art Strafse es bedarf und glaube dafs die welche zu bezahlen haben sich gut dabei stehen werden. Deshalb lafs was ich dir schreibe genanntem Jacopo zu Ohren kommen und empfiehl mich Seiner Magnificenz und bitte ihn mir gute Empfehlungen nach Pisa zu geben damit man mir dort günstig und behülflich sei die nöthigen Barken zu Fortschaffung meines Marmors von Carrara zu erlangen. Ich bin in Genua gewesen und habe eine Menge Barken gemiethet um sie am Ufer (bei Carrara) zu befrachten; die Carraresen aber haben die Schiffer bestochen und mich selbst mit Gewalt zurückhalten wollen so dafs alles noch beim Alten steht, und denke ich heute nach Pisa zu gehen um anderes Fahrzeug zu beschaffen. Empfiehl mich deshalb wie ich gesagt und schreibe mir. Den 2. April. Michelangelo in Pietrasanta. Betrachtet meinen Diener Pietro wie meinen Stellvertreter in jeder Beziehung, und braucht er Geld, so gebt ihm.

Die näheren Verhältnisse finden sich im L. M.'s, Cap. IX. Nur habe ich, da der Brief ohne Datum war und die anderen Anhaltpunkte keine bestimmte Zeit vorzeichneten (Michelangelo's eigene Darstellung [L. M.'s Anm. 85, II. Ed.] erlaubte es), und da endlich auf der Adresse der folgenden Briefe das Jahr 1518 sich aufgeschrieben fand, diese Ereignisse um ein Jahr zu spät angesetzt. Daelli's Brief ist nun auch deshalb von Wichtigkeit weil er hier

geglaubt, bin jetzt aber der Meinung, dafs es viel früher und zwar grade in die Zeit des Heliodor und somit auch der Galatea verlegt werden müsse. Vasari nämlich setzt es unter die ersten Blätter, welche Marc Anton nach Raphael gestochen habe.

Hier nun böte es vielleicht eine Bestätigung der vom Marchese Haus in seiner Schrift über die Galatea gemachten Hypothese dar, dafs Raphael nämlich die Absicht gehabt, das ganze Leben der Venus in Chigi's Gartenhause zu malen. Wäre diese so durchgearbeitete, und gewifs nicht etwa nur um von Marc Anton gestochen zu werden geschaffene Composition für eine der anderen Wände der Loggia bestimmt gewesen? Die in antikem Geiste gehaltene Darstellung pafste dann in jeder Weise zur Galatea.

Für meine Erklärung dieses Gemäldes aber, bin ich so glücklich endlich einen ziemlich bedeutenden Beweis zu finden.

Vasari beschreibt die Scene dreimal in seinem Werke. Im Leben Raphael's (Vas. VIII, 22): 'Raphael hatte für Chigi in einer 'Loggia seines Palastes, heute 'i Chisj in Trastevere' genannt, in 'zartester Ausführung eine Galatea im Meere auf einem von Del'phinen gezogenen Wagen gemalt, mit Tritonen und vielen Meer'göttern umher.'

Im Leben Marc Anton's (Vas. IX, 273): 'Hierauf wurde die Ga'latea gedruckt, gleichfalls von Raphael, auf einem von Delphinen 'gezogenen Wagen, mit Tritonen welche eine Nymphe rauben.'

Diese beiden Stellen machen die Venus also zur Galatea, mein

Raphael gemalt worden. Die rothen Fleischtöne, um derentwillen Rumohr von einer 'an Härte grenzenden Festigkeit des Vortrages' (J. F. III, 142) redet, müsten also in späteren Zeiten entweder erst zum Vorschein gekommen oder bei einer Restauration hineingebracht worden sein, wenn sie nicht, wie ich anzunehmen geneigt bin, vielmehr deshalb etwas grell erscheinen, weil die übrigen ebenso licht und blühend gehaltenen Partieen des Gemäldes ihren Glanz eingebüſst haben, und die von Raphael erreichte Harmonie dadurch dem heutigen Anblicke verloren ging. —

Noch eine Berichtigung Passavants über die Quellen, welche Vasari in Betreff der Ursachen die Raphael's Tod herbeigeführt hätten, benutzt haben soll.

Bekannt ist, daſs mehrere gleichzeitige Nachrichten über Raphael's Tod vorliegen, aus denen ziemlich zweifellos hervorgeht, daſs er sich bei seinen Anstrengungen, das antike Rom aus den Ruinen wieder herauszuforschen, die tödtliche Krankheit zugezogen. Vasari dagegen soll, Passavant zufolge, seine anderslautende Erzählung den Anmerkungen des Simon Fornari zu Ariosts rasendem Roland*) entnommen haben. Fornari's Buch nämlich sei 1549, Vasari's erste Edition 1550 erschienen, und bei der unverkennbaren Verwandtschaft beider Berichte das erstere als Quelle des letzteren zu betrachten.

Passavant hat jedoch, wie sein mangelhaft abgedrucktes Citat zu beweisen allein schon hinreichte, das Buch nicht selbst vor Augen gehabt. Wäre dies der Fall gewesen, so würde er sogleich gesehen haben, daſs nicht nur das Leben Raphael's, sondern auch die übrigen darin enthaltenen Biographieen Lionardo's und Michelangelo's nichts als schlechte Auszüge aus Vasari sind. Dies erklärt sich auf das einfachste. Die Biographieen stehen im zweiten Theile Fornari's, welcher, wie die letzte Seite lehrt, im Juni 1550 die Presse verlieſs, während Vasari's Werk, in derselben Officin gedruckt (beim Impressore Ducale Lorenzo Torrentino), bereits im März 1550 fertig war.

Vasari's unrichtige Angabe bleibt somit als völliges Eigenthum auf ihm selber sitzen.

---

*) La Spositione di M. Simon Fornari da Rheggio sopra l'Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto. Firenze 1549. 1550. Das seltene Buch befindet sich auf der Königlichen Bibliothek.

Es ist wunderlich wie er trotzdem zu gleicher Zeit das Richtige bringt, ohne es, wie es scheint, selber zu wissen. Die vom Grafen Castiglione gedichteten Distichen auf den Tod Raphael's, mit denen Vasari seine Biographie schliefst, enthalten nichts anderes nämlich. Die Vermuthung dafs Vasari ihren Inhalt kaum in Betracht gezogen, wird dadurch verstärkt, dafs in diesen Versen auch von Raphael's Bemühungen um das antike Rom die Rede ist, von denen Vasari nichts sagt, und die folglich sogar dem gelehrten, mit Architektur zumeist beschäftigten Kreise des Cardinals Farnese gleichfalls unbekannt gewesen sein müssen.

Ich lasse die Grabschrift Castiglione's mit einem Uebersetzungsversuche folgen.

Quod lacerum corpus medica sanaverit arte,
Hippolytum Stygiis et revocarit aquis,
Ad Stygias ipse est raptus Epidaurius undas,
Sic pretium vitae, mors fuit artifici.
Tu quoque, dum toto laniatam corpore Romam
Componis miro, Raphael, ingenio,
Atque Urbis lacerum ferro, igni annisque cadaver
Ad vitam, antiquum jam revocasque decus,
Movisti superûm invidiam, indignataque Mors est,
Te dudum exstinctis reddere posse animam,
Et, quod longa dies paulatim aboleverat, hoc te
Mortali spreta lege parare iterum.
Sic miser heu! prima cadis intercepta juventa,
Deberi et morti nostraque nosque mones.

[redacted]

GELEGENTLICHES ÜBER ALBRECHT DÜRER UND GOETHE.

Ich muſs noch eimal auf das zurückkommen, was ich im ersten Bande dieser Zeitschrift über das im Besitz des Herrn Egli-Wegmann zu Basel befindliche, mit dem Monogramm Dürer's versehene lebensgroſse Crucifix gesagt habe.

Als Sculptur durfte ich dieses Werk für eins der vollendetsten seiner Art erklären. Als Albrecht Dürer's hatte ich es nicht hinstellen wollen; nur soviel auszusprechen gewagt, daſs ich persönlich an dieser Urheberschaft nicht zweifelte. Und dies nicht etwa des Monogramms wegen (ein Monogramm ist leicht zu fabriciren), sondern weil die Güte der Arbeit und Hoheit der Auffassung keinen Grund boten es Dürer nicht zuzuschreiben.

Hiergegen nun ist aufgetreten worden. Ein aus der Schweiz kommender, in den Haude und Spener'schen Berlinischen Nachrichten vom 14. Februar 1866 zum Abdruck gebrachter Aufsatz spricht dem Crucifixe alles Verdienst, und mir selbst, in Bezug auf dasselbe, alle Beobachtungsgabe ab. Der Verfasser belehrt uns, daſs ihm die deutschen Sculpturen der Zeit sehr wohl bekannt seien, und daſs das Crucifix unter ihnen einen äuſserst niedrigen Platz einnehme.

Ich war in der Lage als Erwiderung darauf anzeigen zu können, daſs eine gröſsere Photographie des Werkes, diejenige nach welcher die von mir gebrachte kleinere angefertigt worden war, in der Kunsthandlung von Amsler und Ruthardt zur Ansicht ausstehe, der gegenüber Jedermann sein eigenes Urtheil bilden könne.

Der Erfolg dieser Ausstellung ist, soviel mir davon zu Ohren kam, der gewesen, daſs die Schönheit und Groſsartigkeit des Crucifixes zu allgemeiner Anerkennung gelangten. Gegen Dürer sprach nur die zu groſse Vortrefflichkeit der Arbeit, das, was mich selber zuerst stutzig werden lieſs. Gerade von Seiten bedeutender Künstler ist dieser Umstand geltend gemacht worden.

Ich gestehe, daſs ich ohne das Monogramm zuerst an Holbein gedacht hätte. Schon der Fundort leitete darauf, noch mehr aber das im Basler Museum befindliche Gemälde Holbeins 'Christus im Grabe liegend', das durch seinen krassen Naturalismus eine gewisse Verwandtschaft zu einigen Partieen des Crucifixes zeigte. Holbein

wurde gleich von Cornelius genannt als ich ihm das Bl
Wie dem nun sei, gegen die hohe Vollendung des Wer
kaum mehr ein Einwand erhoben werden.

Dafs man in dem Lande, wo sie aufgefunden wur
Arbeit, statt sie anzukaufen, lieber in der öffentlichen Ac
werthen möchte, nur weil man sich scheut von dem ei
gesprochenen Urtheil, sie sei werthlos, wieder abzugehen,
sehr verständliches. Zu oft ist ähnliches beobachtet worde
liche Rücksichten sachlichen überzuordnen, ist das alltägli
im höheren Sinne erscheint es jedoch nicht, denn es l
wohl Personen, Geschäfte, Unternehmungen zeitweilig dis
Kunstwerke aber müfste man verbrennen oder vermauer
zum Schweigen zu bringen. Sie stehen da und ihre, kei
hung beantwortende Schönheit läfst sich mit Worten nicht
Wir sehen es jetzt bei Cornelius' Werken. Es schien ge
Berlin den Staub der Vergessenheit so geschickt und dich
hinzublasen, dafs sie darunter erstickt schienen eine Zeit
nun erhebt sich ein frischer Luftzug, und sie stehen le
wieder da, und Cornelius hat die Freude es selbst noch z

Lasse man das Basler Crucifix noch eine Zeit lang
und erschwere es ihm, eine Stätte zu finden. Früher o
steht es doch irgendwo am ehrenvollsten Platze, und
ohne weiteres als das Meisterwerk ersten Ranges verehr

nern, gerade die auf deren Urtheil ich etwas gebe, sie seien längst derselben Ansicht gewesen. Ohne Zweifel wird sie durchdringen. Es ist keine Kleinigkeit, vor ein Werk zu treten bei dem alle Anhaltspunkte fehlen, und sich über seinen Urheber auszusprechen. Arbeiten giebt es die sich von selbst bestimmen gleichsam, andere bei denen es der gründlichsten Vorbildung bedarf. Am meisten aber wird immer ein gewisses persönliches Gefühl thun; man mufs sich, wie Geheimerath Waagen sagt, als Eisen vom Magnet angezogen fühlen; es mufs gleichsam eine dem inneren Werthe des Werkes entsprechende, in ihrer Erscheinung kaum recht zu bestimmende Ausströmung stattfinden, die uns trifft und urtheilen läfst. Das Basler Crucifix muthete mich an als das Werk eines grofsartigen Künstlers. Dürer's Monogramm stand da. Kein geringerer als er konnte es geschaffen haben. Bildhauerisches war mir nicht bekannt von Holbein. Bei Dürer lag wenigstens eine Möglichkeit vor, und deshalb entschied ich mich für ihn; gab dies jedoch ausdrücklich als persönliche Ansicht und sagte deshalb immer 'der Meister, der es gearbeitet hat' wenn ich seinen Urheber erwähnte.

Im hohen Grade jedoch scheint mir meine Ansicht nun der Sicherheit näher gerückt. Die ungeheure Ausdehnung welche die allgemeine Kenntnifs bedeutender Kunstwerke durch Hülfe der Photographie erlangt hat in neuerer Zeit, ist auch Dürer zu Gute gekommen. Zwei seiner Werke aus dem Jahre 1510 sind kürzlich publicirt worden: die sorgfältig ausgeführte Zeichnung der ehemaligen Sammlung Pourtalès: Simson die Philister schlagend, und das in feinen Kalkstein geschnittene Basrelief oder vielmehr Hautrelief des Britischen Museums: die Geburt des Johannes. Auffallend schon die verschiedene Behandlung zweier Arbeiten ein und derselben Epoche. Die Zeichnung dort, miniaturartig, peinlich in der Durchführung, der Composition jedoch und dem ganzen geistigen Inhalte nach unbedeutend; die kleine Bildhauerarbeit dagegen von einer Zartheit des Gefühls wie der Behandlung, die sie zu einem der wenigen Werke stempelt, in denen Dürer's Genius am sonnigsten durchbricht.*)

*) Leider giebt es kein öffentliches Institut bei uns, welches diese so höchst nothwendigen Materialien zum Studium der Kunstgeschichte ankaufte. Man geräth dadurch immer mehr in die Lage, in Berlin auf diesem Gebiete nicht mehr

dafs innerhalb der nächsten fünfzig Jahre nach seinem Tode von einem Manne, der in Deutschland, ja Europa eine Stellung einzunehmen weifs wie Geh. Waagen, ein Aufsatz geschrieben werden würde, wie der im 3. und 4. Heft der Zeitschrift für bildende Kunst, das hätte er doch wohl kaum für möglich gehalten.

Geheimerath Waagen redet zuerst von Goethe's in der Studentenzeit unternommenen Reise nach Dresden. 'Das sicherste Zeichen einer 'ausserordentlichen Begabung,' hebt er an, 'für das Verständnifs der 'bildenden Kunst besteht darin, dafs man in einer Sammlung sich 'von selbst von dem Besten, wie das Eisen vom Magnet, angezogen 'fühlt.'

Man? Auch ein junger Mensch von 17 Jahren, dem alle Erfahrung fehlt? Nichts bedarf einer gröfseren Uebung, als das Auge. Es ist rein unmöglich, ohne eine gehörige Vorbildung auf dem Standpunkte zu stehen, den Geh. Waagen bezeichnet.

'Nun bekennt aber Goethe', fährt er fort, 'der in allen anderen 'geistigen Beziehungen so vorgeschrittene Jüngling, als er von Leipzig 'aus zum ersten Mal die Dresdener Galerie besucht, dafs er den 'Werth der italienischen Meister mehr auf Treu und Glauben an'genommen, als dafs er sich eine Einsicht in denselben hätte an'maafsen können.'

Gewifs, Goethe sagt dies unter anderem, fügt aber als Erklärung hinzu, es sei auf ihn nichts wirksam gewesen, was er nicht aus eigener Erfahrung als Natur gekannt. Der materielle Eindruck

versteht er nicht; Feti zieht ihn vorzugsweise an. Wie kann ein solcher Mensch Sinn für Malerei haben?

Wer ein wenig eingedrungen ist in Goethe's Werke, der hat doch wohl die Beschreibung der Dresdener Reise gelesen. Der reizende, ins Geheim unternommene Ausflug, das Logiren bei dem philosophischen Schuster, der Besuch der Galerie, der ungemeine Eindruck dieser Sammlung auf ihn. Ich erlaube mir, einige der betreffenden Stellen aus 'Wahrheit und Dichtung' abzudrucken.

'Die Stunde, wo die Galerie eröffnet werden sollte, mit Ungeduld erwartet, erschien. Ich trat in dieses Heiligthum, und meine 'Verwunderung überstieg jeden Begriff, den ich mir gemacht hatte. 'Dieser in sich selbst wiederkehrende Saal, in welchem Pracht und 'Reinlichkeit bei der gröfsten Stille herrschten, die blendenden 'Rahmen, alle der Zeit noch näher, in der sie vergoldet wurden, 'der gebohnte Fufsboden, die mehr von Schauenden betretenen als 'von Arbeitenden benutzten Räume gaben ein Gefühl von Feierlichkeit, einzig in seiner Art, das um so mehr der Empfindung ähnelte, 'womit man ein Gotteshaus betritt, als der Schmuck so manches 'Tempels, der Gegenstand so mancher Anbetung hier abermals, nur 'zu heiligen Kunstzwecken aufgestellt erschien. Ich liefs mir die 'cursorische Demonstration meines Führers gar wohl gefallen, nur 'erbat ich mir, in der äufseren Galerie bleiben zu dürfen. Hier 'fand ich mich, zu meinem Behagen, wirklich zu Hause. Schon 'hatte ich Werke mehrerer Künstler gesehen, andere kannte ich 'durch Kupferstiche, andere dem Namen nach; ich verhehlte es 'nicht und flöfste meinem Führer dadurch einiges Vertrauen ein, 'ja ihn ergötzte das Entzücken, das ich bei Stücken äufserte, wo 'der Pinsel über die Natur den Sieg davon trug: denn solche Dinge 'waren es vorzüglich, die mich an sich zogen, wo die Vergleichung 'mit der bekannten Natur den Werth der Kunst nothwendig erhöhen 'mufste.'

Goethe zeigt hier, wie das bereits Bekannte, Geläufige ihn, einem natürlichen Processe gemäfs, zuerst anzog, er sich instinctiv dem zuwenden muste, was er durch seine bisherigen Erfahrungen geleitet, am genausten durchdrang. Wir wissen, welcher Art die Meister waren, deren Arbeit er in seines Vaters Hause kennen gelernt, welcher Art die, in deren Kreis er in Leipzig eingetreten. Jung, ohne Uebersicht der Kunstgeschichte stand er da, eingeführt in nichts als

in die Kunstrichtung welche damals in Deutschland die herrschende war. Zurückschauend auf diese Zeiten, zeigt er nun an seinem eigenen Geiste, wie gemäfs es dem Menschen sei, überall vom Bekannten zuerst auszugehen.

'Ich besuchte die Galerie,' schreibt Goethe weiter, 'zu allen 'vergönnten Stunden, und fuhr fort, mein Entzücken über manche 'köstliche Werke vorlaut auszusprechen. Ich vereitelte dadurch 'meinen löblichen Vorsatz, unbekannt und unbemerkt zu bleiben: 'und da sich bisher nur ein Unteraufseher mit mir abgegeben hatte, 'nahm nun auch der Galerie-Inspector, Rath Riedel, von mir Notiz 'und machte mich auf gar manches aufmerksam, welches vorzüglich 'in meiner Sphäre zu liegen schien. Ich fand diesen trefflichen 'Mann damals ebenso thätig und gefällig, als ich ihn nachher meh'rere Jahre hindurch gesehen und wie er sich noch heute erweist.'

Dieser Mann also fühlte, was in Goethe's Sphäre damals liegen konnte, und sucht ihn, statt Unmögliches zu verlangen, vielmehr im Bestreben sich hier zu orientiren, möglichst zu unterstützen.

'Die wenigen Tage meines Aufenthaltes in Dresden,' so schliefst der Bericht Goethe's, 'waren allein der Gemäldegalerie gewidmet. 'Die Antiken standen noch in den Pavillons des grofsen Gartens, 'ich lehnte ab sie zu sehen, so wie alles Uebrige, was Dresden 'Köstliches enthielt; nur zu voll der Ueberzeugung, dafs in und an 'der Gemäldesammlung selbst mir noch vieles verborgen bleiben 'müsse. So nahm ich den Werth der Italiänischen Meister mehr

'Besonders machte es ihm Freude, dafs mir ein Bild von Schwane-'feld ganz übermäfsig gefiel, dafs ich dasselbe in jedem einzelnen 'Theile zu preisen und zu erheben nicht müde ward: denn gerade 'Landschaften, die mich an den schönen heiteren Himmel, unter 'welchem ich herangewachsen, wieder erinnerten, die Pflanzenfülle 'jener Gegenden, und was sonst für Gunst ein wärmeres Klima den 'Menschen gewährt, rührten mich in der Nachbildung am meisten, 'indem sie eine sehnsüchtige Erinnerung in mir aufregten.'

Dies Goethe's Bericht. Von Feti ist erst viel später die Rede. In Strafsburg erzählt er Herder von diesem Besuch in Dresden. 'Freilich,' sagt er hier, 'war ich in den höhern Sinn der Italiäni-'schen Schule nicht eingedrungen, aber Domenico Feti, ein treffli-'cher Künstler, wiewohl Humorist und also nicht vom ersten Range, 'hatte mich sehr angesprochen. Geistliche Gegenstände mufsten 'gemalt werden. Er hielt sich an die neutestamentlichen Parabeln 'und stellt sie gern dar, mit viel Eigenheit, Geschmack und guter 'Laune. Er führte sie dadurch ganz an's gemeine Leben heran, und 'die so geistreichen als naiven Einzelnheiten seiner Compositionen, 'durch einen freien Pinsel empfohlen, hatten sich mir lebendig ein-'gedrückt. Ueber diesen meinen kindlichen Kunstenthusiasmus spot-'tete Herder folgendergestalt:

Aus Sympathie
Behagt mir besonders ein Meister,
Dominico Feti heifst er.
Der parodirt die biblische Parabel
So hübsch zu einer Narrenfabel,
Aus Sympathie. — Du närrische Parabel.

'Dergleichen mehr oder weniger heitre oder abstruse, muntere 'oder bittere Späfse könnte ich noch manche anführen.'

Will es irgend Jemand noch in den Sinn kommen, diese Seiten zu dem Zwecke zu benutzen, um Goethe als ärmlich ausgestattet an Sinn für bildende Kunst hinzustellen? Die Anfänge eines angehenden Studenten beschreibt er, der zum erstenmale in die Welt sieht? Und was thut Herr Geheimerath Waagen? Nachdem er aus dieser Erzählung den oben mitgetheilten Auszug gegeben, springt er sogleich auf Goethe's italiänische Reise über (die beinahe zwanzig Jahre ernsthaftester Beschäftigung Goethe's mit der Kunst ignorirt er), und was wird citirt aus der italiänischen Reise? — eine Anzahl

gelegentlicher Urtheile Goethe's über ein halb Dutzend Gemälde die er hier und da lobend erwähnt, wie er es denn immer verstand die Intentionen der Meister zu erkennen und anzuerkennen. Ueber Goethe's Studium der Werke Raphael's und Michelangelo's in Rom hat Waagen kein Wort. Dagegen dafs er sich von Hackert angezogen fühlte und Angelica Kauffmann hoch stellte, wird ausgebeutet um seinen mangelnden Kunstsinn zu beweisen. Ein ebenso ungerechtes Verfahren, als etwa gegen Winckelmann geltend zu machen dafs er Mengs sogar über Raphael gestellt. Man sieht Künstler, die unter unsern Augen arbeiten, niemals mit historischem Blicke an, und die Sprache mit der man sie lobt und tadelt, ist eine andere und mufs es sein, als die mit der man todte Meister bespricht. Ich kann hier nicht die ganze italiänische Reise hersetzen, um Seite für Seite zu beweisen, dafs die von Geheimerath Waagen ausgefundenen wenigen Stellen erstens ganz anders zu verstehen sind als er sie auffafst, zweitens aber so wenig den Inhalt von Goethe's italiänischer Reise bilden, als das was Geh. Waagen aus der Dresdener Reise entnommen hat deren wahren Gehalt wiedergiebt. Ein Beispiel nur, um zu zeigen, auf welche Weise hier verfahren worden ist.

'Dafs es ihm aber selbst in reiferen Jahren an einer rich-'tigen Würdigung der Meister der italiänischen Schule fehlte, geht 'daraus hervor, dafs er, während er sich mit vielem Wohlgefallen 'über die Bilder des Guercino da Cento ausspricht, über die heilige

'recht zu erkennen, ihn recht zu schätzen, und ihn wieder auch 'nicht ganz als einen Gott zu preisen, der wie Melchisedeck, ohne 'Vater und ohne Mutter erschienen wäre, mufs man seine Vorgänger, 'seine Meister ansehen. Diese haben auf dem festen Boden der 'Wahrheit Grund gefafst, sie haben die breiten Fundamente emsig, 'ja ängstlich gelegt, und mit einander wetteifernd die Pyramide 'stufenweis in die Höhe gebaut, bis er zuletzt, von allen diesen 'Vortheilen unterstützt, von dem himmlischen Genius erleuchtet, den 'letzten Stein des Gipfels aufsetzte, über und neben dem kein anderer 'stehen kann.'

Im Verfolg spricht Goethe über Francia, Perugino und Dürer; wer kennt diesen Brief nicht? Es ist nicht meines Amtes, auszumachen, ob ihn Geheimerath Waagen gekannt oder nicht gekannt, übersehen oder nicht übersehen habe, oder mich darüber auszulassen, ob ein solches Nichtkennen oder ein Uebersehen hier überhaupt möglich war. Jedenfalls scheint Geh. Waagen auf Leser gerechnet zu haben, denen Goethe's Werke nicht unter die Augen kommen.

Ich könnte hier nun wohl abbrechen. Allein Geh. Waagen soll nicht sagen, ich hätte auch nur eine Sylbe seines Aufsatzes unberücksichtigt gelassen, und so sei denn erzählt, dafs derselbe, nachdem er in der bezeichneten Weise Goethe in Italien behandelt hat, auf eine weitere Darstellung, wie sich dessen Kunsturtheil ausgebildet, verzichtet, und mit einem zweiten Sprunge auf Goethe's Verhältnifs zu Dürer übergeht. Goethe's langjährige, theoretisch wie praktisch im höchsten Sinne wirksame Bemühungen um lebende Künstler und um Kunstgeschichte (ich nenne nur den einen Namen Carstens!) ignorirt Herr Geheimerath Waagen (lassen wir auch dahingestellt, aus welchen Gründen). Sein Hauptaugenmerk ist auf Dürer gerichtet, und zwar sucht er die Ueberzeugung in uns zu erwecken: Goethe habe Dürer tief unterschätzt.

Ehe ich die Stellen bespreche, deren Geh. Waagen sich als Hülfsmittel hierzu bedient, nur einige Andeutungen, wie Goethe in Wahrheit zu Dürer stand. Ich hatte mich in dem Aufsatze des ersten Bandes auf das Allernöthigste beschränken müssen.

Durch Lavater wahrscheinlich wurde Goethe auf eingehendere Beschäftigung mit diesem Meister hingeführt. 'Deine Albrecht Dürer's,' schreibt er an Lavater den 7. Februar 1780, 'Martin Schön und 'Lukas von Leyden, die Du von Toggenburg und von Heideggern

'hast, sind alle schon recht schön von ihren alten Papieren losge-'löst und warten nur darauf, bis der letzte Transport Deines eigenen 'ankommt, um wieder in recht schöner Ordnung aufgetragen zu wer-'den. Ich hoffe Du sollst an dieser Sammlung, wenn sie fertig ist, 'ein Vergnügen haben. Ich werde Dir jeden Meister besonders hal-'ten und von denen, wo ich's wissen kann, den Werth der Blätter 'und Abdrücke bestimmen. Bei der Albrecht Dürerischen Sammlung 'will ich so viele Blätter, als mir Stücke fehlen, frei lassen und die 'Nummern darauf schreiben, daſs Du sie, wenn Du sie künftig 'überkommst, nur einkleben darfst. Von den Martin Schöns und 'Lukas von Leiden kenn' ich keinen completten Catalogus, kann es 'also damit nicht ebenso machen.' *)

Also in Weimar damals schon systematische Beschäftigung mit den Meistern der deutschen Schule.

Dann den 6. März desselben Jahres an Lavater: 'Ich will Dir 'gleich ein Verzeichniſs der fehlenden (Stiche von Dürer) schicken, 'damit Du von Deiner Seite, wie ich von der meinigen, arbeiten 'kannst, sie zusammen zu schaffen. Denn ich verehre täglich mehr 'die mit Gold und Silber nicht zu bezahlende Arbeit des Menschen, 'der, wenn man ihn recht im Innersten erkennen lernt, an Wahr-'heit, Erhabenheit und selbst Grazie nur die ersten Italiener zu 'Seinesgleichen hat. Dieses wollen wir nicht laut sagen.'

Aus dem Briefe an Merck vom 7. April 1780: 'Für Lavater 'suche ich jetzt eine Sammlung Albrecht Dürers zu completiren. –

'vorstellen kannst, immerfort eine Menge Einfälle, Erfindungen und 'Kunstwerke vor.'

Wer schrieb und dachte so über Dürer in Deutschland im Jahre 1780?

'Deine Albrechts', meldet Goethe den 1. Mai Lavater'n, 'sind 'nunmehr schön geordnet, Bertuch hat sie aufgetragen und numerirt. 'Auf der Leipziger Messe hat Dir der Herzog noch einige Kupfer 'von Deinen fehlenden gekauft, worunter Marienbilder sind, die Dir 'fast ganz abgehen.'

'Suche übrigens durch das Treiben Jehu, so viel Du kannst, 'von dieser Sammlung zusammen zu bringen; wenn Du sie auch 'schon hättest, so schadets nichts; es ist vielleicht ein besserer Ab- 'druck und auf alle Fälle kann man sie vertauschen. Denn das 'versichere ich Dir, je mehr man sich damit abgiebt, und beim 'Handel auf Copie und Original acht geben mufs, desto gröfsere 'Ehrfurcht kriegt man für diesen Künstler. Er hat nicht seines 'Gleichen.'

Genaues Vergleichen der Blätter also und Aufmerksamkeit auf die Vorzüge der Originale und der besseren Abzüge.

Den 3. Juli 1780 schreibt Goethe an Merck: 'Schicke doch ja 'die Dürer'schen Holzschnitte zurück. Ich brauche sie äufserst noth- 'wendig, und wenn Du die schöne Jahreszeit über den Gersaint (Catalogue raisonné von Rembrandts Gemälden) entbehren kannst, 'mit dem Supplemente, so schicke mir ihn mit.'

Den 8. August desselben Jahres an Lavater: 'Unter den neuern 'Kupfern, die Du geschickt hast, waren vier bis fünf Albrecht Dürer's, 'die Du noch nicht besafsest, und einige bessere Abdrücke; ich 'habe sie schon eingeordnet und Du erhältst sie nächstens.'

In demselben Monat an denselben noch einmal von Dürer; man sieht, wie ihm der Meister ununterbrochen nahe steht. Und damit auch für die folgende Zeit die Zeugnisse nicht fehlen, die Stelle des Briefes an Lavater vom 4. October 1782: 'Sage mir doch 'gelegentlich ein Wort über das Portrait Karl des Fünften von 'Albert Dürer, das Du bei Merck gesehen hast; wir haben es gegen- 'wärtig hier. Es ist ganz herrlich; ich möchte auch Dich darüber 'hören.' Und drei Wochen später an Merck: 'Ich habe einen Brief 'von Lavater über den Albrecht Dürer, der mir schreibt, er möchte 'über so ein Gesicht und so ein Werk ein ganz Buch schreiben.

'Oeser ist auch sehr entzückt davon; er sagt, er habe mehr als '100 Stücke von diesem Meister gesehen und dies sei nur das zweite 'von solchem Werthe. An dem Harnische erkenne man Albrecht 'Dürer, im Gesicht habe er sich selbst übertroffen. Doch giebt er 'meinem Gedanken Beifall, den ich gleich hatte, als ich das Bild 'ansah. Es ist nämlich größer gewesen, ein Brust- oder Kniestück 'ein Theil davon durch die Zeit verunglückt und so zusammen- 'geschnitten worden. Dies nimmt dem, was noch übrig ist, nichts 'von seinem Werthe.'

Und diesen, von angestrengtem Studium, Ehrfurcht und Liebe zeugenden Stellen, die Geheimerath Waagen doch jedenfalls bekannt waren, setzt er die Behauptung entgegen: Dürer sei von Goethe tief unterschätzt worden! Ist denn ein Mann wie Dürer überhaupt so leicht mißzuverstehen? Sollte gerade Goethe diesen Meister, den eigentlich jeder begreift und liebt, und der seit seinem ersten Auftreten nie anderes als Liebe und Verständniß erfahren hat, unterschätzt haben, trotz der besonderen Zuneigung, die er für ihn hegt? Trotz der nachzuweisenden lebenslänglichen Beschäftigung mit ihm? Geheimerath Waagen behauptet und beweist es. Und womit? Mit zwei Citaten aus Goethe's Werken, die ihm für diesen Zweck genügend scheinen.

Goethe habe gesagt: 'Den Byzantinern standen die unschätzbaren 'Werke hellenischer Kunst vor Augen, ohne daß sie aus dem Kummer ihrer ausgetrockneten Pinselei sich hervorheben konnten. Un

[redacted]

vollster Evidenz gezeigt haben, hätte Geh. Waagen nicht diejenigen Worte, welche es aussprechen, fortgelassen. Denn so sagt Goethe: 'Und sieht man es denn Albrecht Dürer sonderlich an, daſs er in 'Venedig gewesen? Dieser Treffliche läſst sich durchweg 'aus sich selbst erklären.' (Goethe kannte das Strahower Gemälde natürlich nicht.)

Dies die eine Stelle. Die andere: 'Weil A. Dürer, bei dem 'unvergleichlichsten Talente, sich nie zur Idee des Ebenmaaſses von 'Schönheit, ja sogar nie zum Gedanken einer schicklichen Zweck-'mäſsigkeit erheben konnte, sollen auch wir immer an der Erde 'kleben?' Goethe sagt das im Hinblick auf die für ihn damals moderne Richtung einiger Künstler, welche an die früheren Zeiten wiederanknüpfend, durch einen gewissen frömmelnden Naturalismus die durch lange Erfahrungen gebildete Kunstübung ersetzen wollten. Goethe bezeichnet Dürer damit als das, was er war: einen sich an die Natur haltenden Künstler. Waagen sieht darin jedoch die gröſste Verkennung. Dergleichen, sagt er, von einem Meister zu sagen, dessen schönste Compositionen auf einer Höhe mit denen eines Raphael ständen, zeige, wie tief Goethe ihn unterschätzt.

Wie kann es Geh. Waagen in den Sinn kommen, Dürer's 'schönste Compositionen' mit denen Raphael's zu vergleichen? Hat denn Dürer (die Strahower Madonna vielleicht ausgenommen) jemals componirt, was wir, ich sage ausdrücklich: im Hinblick auf die Italiener, und zwar die Methode Raphael's, componiren nennen? Dürer's Talent lag in ganz anderer Richtung. Niemals hat er in classischem Geiste bewuſst componirt, immer sich an das mehr Zufällige gehalten. Auch hier tritt seine Erfindung glänzend zu Tage, keine Spur aber von jener höheren Arbeit Raphael's, dessen groſse Gemälde bis in den Zug jeder Linie hinein harmonische Durchbildung zeigen. Raphael bemalte umfangreiche Flächen, Dürer zeichnete kleine Blätter zumeist. Er arbeitete rasch und sicher, während Raphael änderte, schwankte, besserte und langsam oft erst den zweckmäſsigsten Ausdruck seiner Gedanken fand. So gebraucht Goethe 'Zweckmäſsigkeit' hier im höchsten Sinne. Seine Bemerkung ist durchaus wahr, und, mag von Dürer noch zum Vorschein kommen was da will, wird es bleiben. Dürer war, was Erfindung, Reichthum der Phantasie anlangt, neben Rembrandt der vielleicht begabteste Künstler; jenes sich völlige Ablösen aber von der realen Natur,

einer höheren ‘Zweckmäfsigkeit’ zu Liebe, das wir bei Raphael bewundern, war Dürer nicht einmal im Bestreben eigen. Geh. Waagen hat sich hierüber ja im ersten Theile seines Buches ‘Die Deutschen Malerschulen’ mit ziemlicher Einsicht im gleichen Sinne ausgesprochen, und verweise ich ihn einfach auf das betreffende Capitel desselben. (Th. I. Buch III. Cap. 6.)

‘Auch in dem räumlichen Stylgefühl,’ lesen wir da unter anderem, ‘d. h. in der Art und Weise, wie bei den gröfseren Compo‘sitionen die Massen vertheilt sind und sich die einzelnen Figuren ‘entsprechen, bei kleineren, oder einzelnen Figuren, den Raum in ‘einer dem Auge wohlthuenden Weise ausfüllen, wie in der Deutlich‘keit und Entschiedenheit der Motive steht er auf einer grofsen Höhe. ‘Sein Verhältnifs zur Auffassung der Naturformen befindet sich hier‘mit in einer Art von Widerspruch. Er ist darin nicht allein ein ‘entschiedener Realist, es fehlt ihm nicht allein häufig am Gefühl ‘der Schönheit für Formen, die Züge seiner Köpfe haben, selbst bei ‘den höchsten Aufgaben, wie die heilige Jungfrau, oft etwas Klein‘liches, Enges und Verzwicktes, eine nothwendige Folge seiner engen, ‘kleinlichen, oft selbst drückenden und peinlichen Lebensverhältnisse. ‘Die nackten Körperformen haben häufig sogar etwas abschreckend ‘Häfsliches etc.’

Was Geheimerath Waagen hier sagt, wird schwerlich Jemand bestreiten, denn, wie bereits bemerkt worden ist, Dürer hat nichts Räthselhaftes in seiner Natur. Der Gang seiner Entwicklung liegt

nicht von ferne. So wenig scheint er zu ahnen, daſs Goethe für die Kenntniſs der modernen Kunst in Deutschland nicht weniger gethan als Winckelmann für die der antiken, ja so wenig scheint er zu wissen, es sei das Andenken an diese Wohlthat des grossen Mannes noch nicht ausgestorben in Deutschland, daſs er Goethe's auch nach dieser Richtung unsterbliches Verdienst in einer für uns alle so beschämenden Weise anzutasten versucht. Würde ein Italiener es wagen über Dante, ein Engländer über Shakspeare, ein Franzose über Corneille öffentlich zu urtheilen und ihnen diese oder jene Schwäche nachzuweisen, ohne sich der Kenntniſs ihrer Werke sicher zu wissen? Jenen Brief über die heilige Cäcilia kennt, möchte ich sagen, jedes Kind. Der darin enthaltene Ausspruch: Raphael habe eben immer gemacht was andere machen wollten, ist berühmt. Passavant druckt ihn im Leben Raphael's gleichsam als die Essenz alles dessen ab was Goethe bedeutendes über Raphael gesagt.

Es möchte scheinen, ich hätte zuviel gethan indem ich den Angriff des Herrn Geheimerath Waagen so ausführlich zurückwies. Nicht Goethe's wegen allein geschah das. Geheimerath Waagen ist der Mann, welcher öffentlich ausgesprochen hat, man werde für das neuzuerbauende Nationalmuseum eine Auswahl treffen müssen unter Cornelius' Arbeiten, da sie, wollte man sie alle ausstellen, andern den Platz wegnähmen! Ich zweifle nicht daran, daſs Geheimerath Waagen das Seinige thut und thun wird, diese für Deutschland schmachvolle Idee maaſsgebenden Ortes durchzubringen. Vielleicht aber, wenn man gewahr wird, wie dieser selbe Mann über Goethe denkt, wie er ihn liest und nicht liest, bilden sich Folgerungen daraus über den inneren Werth der Opposition, mit der er Cornelius entgegenzuwirken sucht.

PIETA MICHELANGELO'S. — BASRELIEF IN PISA.

Bekannt durch alte Stiche ist die Pietà welche Michelangelo für Vittoria Colonna zeichnete und unter die er schrieb:

Non vi si pensa quanto sangue costa.

Ein nach diesem Blatte ausgeführtes Gemälde befindet sich gegenwärtig hier, dem Anscheine nach ein Werk Marcello Venusti's. Obgleich die Oberfläche der Tafel mit der Zeit rauh und stumpf ge-

worden ist, so liegt doch eben darin ein Vorzug des Gemäldes, das ganz unberührt und nur in soweit verändert vorliegt, als es innerhalb der drei Jahrhunderte, die nach seiner Entstehung verflossen sind, sich umwandeln mufste. Eine geringe Restauration von geschickter Hand würde ihm seine alte Frische zurückgeben.

Zu bedauern ist, dafs was uns über die Herkunft des Werkes mitgetheilt wird, sich nicht um ein geringes sicherer gestaltet, es würde sonst vielleicht die Vermuthung, dafs es auf Michelangelo's direkte Bestellung zur Entstehung gekommen sei, zu einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit erhoben werden können.

Bis zum heutigen Tage nämlich befand und befindet es sich im Besitz einer Ragusanischen Familie die es bereits seit Jahrhunderten besafs und von einem Erzbischof empfangen haben soll. Nun begegnen wir unter den Erzbischöfen von Ragusa einem Freunde Michelangelo's und Vittoria's: Lodovico Beccadelli. Er gehörte dem so traurig gesprengten Kreise an, der einst auf eine religiöse Reform in Italien hoffte. Wie nah läge es, zu denken Beccadelli habe sich nach der Zeichnung, die die vergebliche Hoffnung vergangener schöner Tage symbolisch darstellte, das Gemälde bei Michelangelo bestellt, der die Ausführung Marcello Venusti übergab, so dafs es unter seinen Augen zur Entstehung kam.

Ein Landgut der Ragusanischen Familie der das Gemälde gehört, gelegen auf der Insel Giuppana, stöfst an den dortigen erzbischöflichen Besitz, und wir wissen dafs gerade hier Beccadelli oft [redacted]

dieses grofsen Malers, wie das im gleichen Compartiment befindliche Gebet auf dem Oelberge den des Marcello Venusti. Würde das Ragusaner Gemälde hier angekauft, (doch äufsere ich dies ohne in irgend einer Weise dazu etwa den Anstofs geben zu wollen), so hätte man den Vortheil, ein Werk Marcello Venusti's von gröfseren Ansprüchen auf Aechtheit zu besitzen als das hier nach ihm genannte sie aufzuweisen im Stande ist. —

Eine sehr dankenswerthe Mittheilung über ein anderes Werk Michelangelo's empfange ich aus Dresden. Herr H. Bürck daselbst schreibt mir, die dortige Kupferstichsammlung besitze ein Blatt mit einer Abbildung des Basreliefs welches ich im Aprilhefte des vorigen Jahrganges für eine Darstellung der Florentinischen Pest erklärte. Die Unterschrift des Stiches giebt eine andere Deutung. Sie lautet:

Bassorelievo in Terra-cotta che esiste in Casa dei SSri: Conti della Gherardesca rappresentante il Conte Ugolino, Signore di Pisa, dell' istessa famiglia, che con quattro suoi figli muore di fame, in Pisa, nella Torre perciò detta della Fame. — Gaetano Vascellini del. e. sc. 1782. Opera di Michel-Angelo. Di questo fatto parla Dante C. XXXIII dell' Inferno.

'Was den Stich selbst betrifft,' fügt Herr Bürck hinzu, 'so 'stimmt derselbe mit der Photographie in den einzelnen Figuren genau 'überein, abweichend ist nur das Verhältnifs der Breite zur Höhe, 'indem letztere 13″ 12‴, erstere 15″ 6‴ beträgt. Dies deshalb weil 'die Figuren mehr auseinandergezogen sind, und rechts von dem Flufs-'gotte, der in der Rechten einen Schilfzweig hält und mit dem linken 'Arme auf einer umgestürzten Urne ruht, ein Stück Land sichtbar 'ist, wie sich auch auf der andern Seite eine Strecke Ufer zeigt.'

Die neue Erklärung hat viel Einleuchtendes. Dafs die Scene aus dem Thurme an's freie Ufer eines Flusses verlegt worden ist, darf nicht irre machen. Der liegende Flufsgott kann ebenso gut den Arno bei Pisa wie bei Florenz andeuten, die dämonische Gestalt in der Luft ebenso gut Hunger wie Pest. Von besonderer Wichtigkeit wird das Blatt aber weil es das letzte Ueberbleibsel von Michelangelo's Illustrationen zu Dante bildet. Ob sich das Originalbasrelief noch immer in der Casa Gherardesca zu Pisa befindet, ist mir nicht bekannt. Nachrichten darüber würden sehr willkommen sein.

Der dritte Theil von Crowe und Cavalcaselle's 'History of Painting in Italy' ist ausgegeben worden. Das ausgezeichnete Werk, ein wahres Denkmal aufopfernder Liebe zur Sache, wird hiermit allerdings noch nicht abschließen, denn es ist in der Vorrede zum ersten Bande ein vierter, die Anfänge der norditalischen Schulen behandelnder Theil versprochen worden, wohl aber scheint es außerhalb der Absichten der beiden in ihrer Arbeit so trefflich ineinandergreifenden Verfasser zu liegen, auch die Blüthe der italienischen Kunst zu behandeln. Sehr zu bedauern wäre im Interesse der Wissenschaft, wenn es in der That dabei bleiben sollte. Möchte der Erfolg des Buches derart sein, daß dessen Fortführung auch über das gesteckte Ziel hinaus zu einer Pflicht für die Verfasser sich gestaltete.

Leider bin ich nicht im Stande mich über den Inhalt der Arbeit hier weiter auszulassen. Es erforderte dies einen Aufwand von Zeit und Kräften, den ich, bei diesen Blättern so gut wie ganz auf mich allein angewiesen, jetzt nicht machen kann.

Eben im Begriff die Correctur abzuschließen, ersehe ich in der neuesten Nummer der Zeitschrift für bildende Kunst einen zweiten Artikel aus der Feder des Herrn Geheimerath Waagen, als Fortsetzung desjenigen über den ich mich im gegenwärtigen Hefte aus-

EINE MEDAILLE DER LUCREZIA BORGIA, DEM FILIPPINO LIPPI ZUGESCHRIEBEN.

Herr Dr. Julius Friedländer hat sich durch die Publicirung des Medaillons der Lucrezia Borgia, das in einem aufserordentlich schönen Exemplare der Sammlung seines seligen Vaters angehört, alle Kunstfreunde zu Dank verpflichtet. Zweierlei macht diese Schaumünze bemerkenswerth: die Vortrefflichkeit der Arbeit, und der Umstand dafs über den Meister der sie geschaffen haben könnte gar nichts bekannt ist.

Diesen festzustellen nun, ist die Aufgabe welche sich Dr. Friedländer gestellt hat.*) Eine Anzahl an in's Auge fallender Stelle auf der Rückseite der Medaille angebrachter Buchstaben scheinen den Namen zu enthalten. Wir sehen einen mit rückwärtsgewandten Armen an den Stamm eines Lorbeerbäumchens gefesselten Amor. Seine Augen sind verbunden, die nach beiden Seiten ausstehenden, bis in's Detail mit grofser Sorgfalt gearbeiteten Flügel zerzaust. Von den Aesten des Bäumchens hängen, im geschmackvollsten Arrangement durch weitschleifige Bänder verknüpft, dort ein zerbrochener Köcher mit ausfallenden Pfeilen, hier eine Geige mit zersprungenen Saiten, ein aufgeschlagenes Notenheft darunter, und als Unterstes ein Bogen mit zerrissener Sehne; über diesem Allen aber eine Tablette mit den Buchstaben

BO FPHFF EN

Herr Dr. Friedländer kommt zu dem Resultate dafs mit denselben Filippino Lippi gemeint, und Filippinus PHilippi Florentinus Fecit EN (für IN) BOnonia zu lesen sei.

Da Dr. Friedländer's Aufsatz denen die sich für die Sache interessiren leicht erreichbar ist, so genügt es, die Grundzüge seiner Beweisführung hier in kurzem Auszuge zu wiederholen.

Die Darstellung des gefesselten Amors sei durchaus im Style

*) Der betreffende Aufsatz ist im 8. Heft der Berliner Blätter für Münz-, Siegel- und Wappenkunde abgedruckt, unter dem Titel: Eine Schaumünze der Lucrezia Borgia von Filippine Lippi. Beigegeben eine die beiden Seiten der Medaille in Originalgröfse darstellende geschmackvoll ausgeführte Radirung von H. Bürkner in Dresden. Abgüsse bei G. Eichler, U. d. Linden 27.

des Filippino. Er erinnere an die Malereien in der Capella Strozzi (in S. Maria novella zu Florenz), was Professor Burkhardt in Basel bestätige.

Es sei Filippino zwar als Medailleur nicht bekannt, allein diese Thätigkeit bei ihm als einem Florentiner jener Epoche vorauszusetzen.

Lucrezia führe auf der Medaille (deren Avers ihre Büste bei lang aufgelöst herabfallendem Haare zeigt) den Titel Ferrariae Mutinae ac Regii Ducissa, den sie erst im Januar 1505 (nach dem Tode ihres Schwiegervaters) erlangte: andererseits sei Filippino bereits im April 1505 in Florenz gestorben, hätte also kurz vor seinem Ende die Reise nach Bologna machen müssen, um die Medaille dort anzufertigen: diese etwas unwahrscheinliche, zudem in keiner Weise verbürgte Combination löse sich jedoch auf folgendem Wege.

Der Kopf der Lucrezia Borgia wie ihn die vorliegende Medaille zeige sei jedenfalls vor 1505 gearbeitet. Er finde sich nämlich und zwar bei totaler Uebereinstimmung, auf einer andern Medaille, deren Umschrift: LVCRETIA. ESTN. DE. BORGIA. DVC. die Entstehungszeit in die Jahre zurückverlege, in denen die Herzogin zwar mit Alphons von Este bereits vermählt, dieser aber noch nicht zur Regierung gekommen war, zwischen 1502 und 1505 mithin.

Nun habe Lucrezia auf ihrer Hochzeitsreise nach Ferrara im Januar 1502 Bologna berührt. Dort müsse damals diese letztere Medaille gleichfalls von Filippino gearbeitet worden sein, welche sodann, mit Benutzung desselben Stempels für den Kopf, die zweite

nen dürfte, speciell anzuführen was sich an bestätigenden Beweisen dafür aus Vasari beibringen liefse. Ich trage einige dieser Daten nach: — Filippino war für dekorative Arbeiten in antikem Geiste berühmt zu Florenz, seine Erfindungen gesucht bei öffentlichen Festlichkeiten, seine Studien in Rom hierauf besonders gerichtet gewesen. Benvenuto Cellini, der mit Francesco Lippi, Filippino's Sohn, Freundschaft geschlossen hatte, ward durch Filippino's Skizzenbücher zuerst für die Schönheit antiker Arbeit, wie sie in Rom zu Tage trat, für Rom begeistert. In Rom führte Filippino selbst ein Grabmal in Stuck aus. Warum sollte ein Meister dieses Schlages nicht eine schöne, geschmackvolle Medaille zu arbeiten im Stande gewesen sein? Nach Bologna gelangte man so leicht von Florenz? Die Buchstaben deuten sich auf so natürliche Weise für Filippino? Trotzdem aber, all dies gründet noch keinen strikten Beweis! Liefsen sich die Buchstaben auf andere Meister beziehen, so würde für diese vielleicht dieselbe Wahrscheinlichkeit geschaffen. Denn darauf allein beruht was für Filippino spricht: dafs die Buchstaben auf ihn passen können und dafs ihm die Arbeit im Allgemeinen zuzutrauen wäre. Gegen ihn aber spricht, dafs ein Zusammenhang weder mit den Borgia's noch mit den Este's, noch endlich eine Reise nach Bologna in der That nachzuweisen ist.

Es hebt sich was pro und contra etwa vorzubringen wäre wirklich auf. Ein Gemälde Filippino Lippi's findet sich in Bologna und zwar als eine Arbeit die von Anfang an für die Stadt bestimmt war. Mandò (sagt Vasari V, 247) anco certi lavori a Genoa, e fece a Bologna in San Domenico, allato alla capella dell' altar maggiore, a man sinistra, in una tavola un San Bastiano, che fu cosa di molta lode. Nun könnte man 'mandò' und 'fece' einander entgegenstellen, und verstehen, dafs er das eine Gemälde nach Genua sandte, das andere in Bologna selbst arbeitete. Dennoch würde dies bedenklich sein, da Vasari 'fece a' in dem Sinne von 'arbeiten für' gebraucht, wie er denn auch Raphael so für Neapel arbeiten läfst (die berühmte Stelle) ohne ihn darum nach Neapel zu versetzen. Ferner: die Tafel trägt die Jahreszahl 1501. In diesem Jahre aber und im folgenden malte Filippino die Capelle Strozzi, und es wäre nicht recht denkbar, wie man ihn aus dieser Arbeit heraus habe nach Bologna kommen lassen um dort eine Medaille anzufertigen. Auf der andern Seite jedoch: wer will heute, nach so langer Zeit,

über die Zufälle aburtheilen die Filippino dennoch damals nach Bologna geführt und ihm diese Bestellung in die Hände gespielt haben dürften? Es könnte ja doch möglich gewesen sein dafs er seine Tafel in Bologna malte oder wenigstens sie dahin brachte, und dafs dies gerade zu Ende 1501 der Fall war, während die Medaille (Friedländer zufolge) in den ersten Tagen 1502 entstand, so dafs wir bei dieser Hypothese sogar der Mühe überhoben wären eine besondere Berufung ihretwegen anzunehmen.

Dafs diese Art, mit Conjekturen zu operiren, den wahren Sachverhalt nicht zum Vorschein bringen könne, versteht sich von selbst. Ich führte die Daten nur an, um das Gefühl zu beseitigen, als sei irgend etwas dem vorhandenen Material zu Entnehmendes übergangen worden. Von Bedeutung dagegen erscheint mir die Frage: ob es denn, weil die Portraits der Lucrezia Borgia auf beiden Medaillen übereinstimmen, nothwendig sei, dafs beide Medaillen ganz und gar von ein und demselben Meister stammen müssen? Oder, direkter gesagt: ob bei der Medaille die den Amor auf der Rückseite zeigt und deren Buchstaben auf Filippino Lippi gedeutet werden können, so zwingende Indizien vorliegen: es seien Avers und Revers von ein und demselben Meister, dafs auf diese Anzeichen hin sogar die andere Medaille, weil sie den gleichen Avers zeigt, als ein Werk des Meisters betrachtet werden müsse, der dort nur für den Revers verbürgt erscheint?

Diese Indizien aber fehlen! Es lassen sich, wenn es darauf

[redacted]

persönlichen Anwesenheit dafür nicht einmal) in Bologna angefertigt und sein Monogramm darauf gesetzt wurde. Ich glaube dafs zu dieser Annahme hier um so eher Veranlassung vorlag, als die eine der beiden Medaillen, welche Lucrezia als noch nicht regierende Herzogin zeigt, (Lucretia Estensis de Borgia) mit dem Bildnisse ihres Gemahls auf der Rückseite, kaum in Bologna entstanden sein, und nicht als Filippino's Werk bezeichnet werden kann, so dafs, wenn dieser an der andern Medaille betheiligt war, bei dieser die Anfertigung der Rückseite einzig und allein für ihn übrig blieb. Ganz in derselben Weise sehen wir in Florenz Michelangelo die Rückseite einer Medaille entwerfen, deren Ausführung Benvenuto Cellini aufgetragen worden war.

Der Grund aber, weshalb die Medaille mit Lucrezia's und Alphons' Köpfen nicht gerade an Bologna denken läfst, ist der, dafs Alphons im Januar 1502 gar nicht dahin gelangte. Lucrezia war in Rom Alphons' Bruder angetraut worden und kam von diesem geleitet in Bologna an, wo die Bentivogli ihr glänzende Gastfreundschaft zu Theil werden liefsen. In Ferrara erst empfing sie ihr Gemahl zu glänzenden Hochzeitsfeierlichkeiten, und bei dieser Gelegenheit wohl, im Februar 1502 mithin, ward die Medaille angefertigt, eine Vermuthung in der Bellini (pag. 159) Frizzi (II, 216) und Mayer (Gli ultimi Periodi della Zecca di Ferrara. Ferr. 1823) übereinstimmen und die als eine sehr natürliche erscheint. Frizzi, sei nebenbei bemerkt, nimmt an, die bekannte, auf der einen Seite Alphons' Vater, den Herzog Ercole von Ferrara, auf der andern die Darstellung eines Regens von Diamanten mit der Devise Juppiter ex alto nobis adamanta remisit tragende Medaille beziehe sich auf die 1501 stattgefundene Verlobung der jungen Pabsttochter mit dem Prinzen von Ferrara. Bekannt ist dafs die Herstellung einer Medaille damals nirgends leichter war als in Ferrara, wo Sperandio, Pisano, Anichino und Andere für den herzoglichen Hof arbeiteten. Keine Spur, ja fast unglaublich, es sei Filippino Lippi dafür aus Florenz berufen worden.

Allein selbst wenn wir Friedländer darin folgen wollten, die Medaille mit Lucrezia's und Alphons' Köpfen sei, ohne Alphons' Gegenwart, in Bologna den beiden Neuvermählten zu Ehren geschlagen worden, so würde die Frage nach ihrem Urheber nicht auf Filippino Lippi führen, ja, dies nicht einmal sogar wenn er

um diese Zeit als in Bologna anwesend nachzuweisen wäre. Denn ein anderer Künstler böte sich in diesem Falle für die Autorschaft mit solcher Aufdringlichkeit dar, dafs ihn hier nur der Beweis, er habe die Medaille nicht gearbeitet, fortzuschaffen im Stande wäre. Ich meine Francesco Francia.

Hören wir, wie Vasari, gleich im Beginn seiner Lebensbeschreibung Francia's, sich ausspricht. Vas. VI, 1.

„Während Francia auf diese Weise bei einem Goldschmiede als Lehrling arbeitete, suchte er sich vorzüglich im Zeichnen zu vervollkommnen und brachte es weit darin. Manche Silberarbeiten, die heute noch in seiner Vaterstadt Bologna zu sehen sind, liefern den Beweis für seine Fertigkeit, darunter vorzügliche Nielli's, wo er auf einem oft nur zwei Finger hohen und um ein weniges breiteren Felde zwanzig Figürchen in den schönsten Verhältnissen zusammengestellt hat. Vieles das er in Emaille auf Silber arbeitete ging beim Ruin der Bentivogli's mit zu Grunde. Kurz, was von einem Goldschmiede geleistet werden kann, leistete er, und besser als mancher andere.“

„Seine Lieblingsthätigkeit jedoch und seine eigentliche Force war die Anfertigung von Münzstempeln. Darin stand er ganz einzig in seiner Zeit da. Man betrachte nur einige dieser Stücke mit dem Kopfe Giulio's II, die neben denen des Caradosso ihren Platz behaupten. Aufserdem sind die Medaillen des Giovanni Bentivoglio von ihm, den er in lebendigster Aehnlichkeit darstellt, sowie die

Und nun bedenken wir: ein solcher Mann, bekannt als Factotum der herrschenden Familie, arbeitet damals in Bologna (in Bologna, seiner Eifersucht auf fremde Künstler wegen berüchtigt!), und ihm soll von Seiten der Bentivogli's, die Alles für ihn thaten, die Beleidigung widerfahren sein, daſs einem florentiner, in diesem Fache nicht einmal renommirten Künstler ein Auftrag zukam, auf den Francia, fast möchte man sagen, unbeschränkte Ansprüche besaſs! Jedenfalls, wenn die Medaille in Bologna zu Stande kam, hat Francia sie gefertigt. Hiervon muſs ausgegangen werden.

Und mit derselben Bestimmtheit, scheint mir, ist aufzustellen, daſs wenn der Revers der andern Medaille, der Amor am Lorbeerbaum, in Bologna gearbeitet worden ist, er von Francia herrühren muste und konnte. Denn so gut wir F PH F F Filippus PHilippi Florentinus Faciebat deuten dürfen, ist es erlaubt, zu lesen Francia Pictor Hanc Fecit Figuram. Francia allein kommt oft vor bei seinen Unterzeichnungen. Pictor nennen sich Pisanus und Boldù auf ihren Medaillen, mit derselben Coquetterie mit der Francia sich auf seinen Gemälden Aurifex nennt. Es läge also die Annahme nahe, daſs auch er sich hier Pictor genannt. Hanc Fecit Figuram wäre die Uebersetzung der im italienischen gebräuchlichen Formel fece questa figura.*) Wollte man ganz scharf interpretiren, so könnte sogar herausgelesen werden, daſs Francia nur diesen Amor, questa figura, und nicht auch den Avers gearbeitet habe.

Auf die Gestalt dieses Amor kommt es nun schlieſslich aber an. Trauen wir die Composition dem Francia zu, so muſs diesem wohl die Medaille überhaupt zugeschrieben werden. Oder sollte Filippino allein etwas derartiges haben schaffen können? Dr. Friedländer allerdings beruft sich so entschieden auf die Amoren und Arabesken Filippino's in der Capella Strozzi daſs Widerspruch dagegen am wenigsten von meiner Seite erlaubt scheint, dem diese Compositionen nicht einmal genau mehr erinnerlich, Abbildungen nicht bekannt sind; (Dr. Friedländer hat derartige Belege seiner Abhandlung nicht beigefügt.) Es würde sich fragen: ist die Gestalt des kleinen Amors so originell, daſs nach Analogie der Compositionen der Capella Strozzi nur Filippino sie erfinden konnte, und sind die

---

*) Antonio Cicognara Vergine pura
Depinger fece questa tua figura.
Baruffaldi II, 519.

Compositionen der Capelle selbst so eigenthümlich, dafs gleichfalls nur Filippino sie schaffen konnte? Hierüber hier zu verhandeln, da die Beweise nicht vorliegen, dürfte um so weniger als zulässig betrachtet werden, als Filippino Lippi ein Meister ist, über dessen Arbeit, meiner Meinung nach, der allein mit voller Sicherheit sprechen darf, der in Florenz und Toskana an unzweifelhaften Werken die feinen Unterschiede einer Reihe von Künstlern dicht vor Augen hat, deren Eigenthümlichkeiten sich aus den zerstreuten Galleriestücken deutscher Sammlungen kaum erkennen lassen. Selbst Abbildungen, wären es nicht Photographien, würden wenig Aufklärung gewähren. Crowe und Cavalcaselle urtheilen über diese Malereien, II, 419: The decoration of the Strozzi Chapel is, in a word, a grotesque and capricious mixture of exaggerated movements, actions and forms — it reveals the close of the career of a great painter. — Worte, aus denen sich für unsern Zweck hier nur soviel allenfalls entnehmen liefse, dafs Angesichts des Amors der Medaille gewifs Niemand ein ähnliches Urtheil fällen würde. Denn es hat die kleine Gestalt, weder für sich allein betrachtet, noch als Theil der ganzen Composition, nichts irgendwie Uebertriebenes oder das Abwärtsgehen eines Meisters Andeutendes, vielmehr stellt sie sich als eins der reizendsten Erzeugnisse der Kunst und als des bedeutendsten Künstlers würdig dar.

Zugegeben aber, dafs nur in der Capelle Strozzi über das Verhältnifs der Medaille zu Filippino Lippi's Werken eine fruchtbringende [redacted]

ıierfür keine Rede also. Bei Raphael, gerade um 1505, bei Francia ınd Andern läfst sie sich nachweisen.

Etwas anderes aber der Oberkörper. Diese Darstellung der echten Schulter, die bei zurückgezwängtem Arme scharf heraussteht, st eigenthümlich und derart, dafs ich fast mit Sicherheit, soweit es iberhaupt erlaubt ist dieses Wort bei so zweifelhaften Materien zu ;ebrauchen, auf sie hin behaupten möchte: von Filippino, der 1505 tarb, habe die Composition nicht ausgehen können. Diese Schuler scheint mir so sehr nämlich im Geiste Michelangelo's und der ron ihm neuaufgebrachten Anschauungen gedacht, die erst von 1505 rühestens datiren, dafs ich seinen Einflufs hier nicht fortdenken ınd Filippino nicht das Zugeständnifs machen kann, vor 1505 eine ıolche Stellung so gezeichnet zu haben. Ja ich möchte eine Wette ıingehen dafs auf keiner der zahlreichen Amorencompositionen, die ıicht von Filippino allein, sondern von Ghirlandajo und andern Meistern derselben Zeit vor Michelangelo in Florenz zu finden sind, ıine solche Schulterstellung anzutreffen sei.

Ich will nicht mifsverstanden werden wenn ich in demselben Athem nun trotzdem zugebe: dafs sich die Stellung finden möge. Aehnliches kommt vor. Ein beliebter Vorwurf für die damalige Kunst war die Darstellung des heiligen Sebastian's, eines schönen Jünglings, rückwärts an einen Stamm gefesselt wie der Amor unserer Medaille. Nimmt man diese Position nun ein wenig aus der Seitenınsicht, so mufs nothwendigerweise die Schulter vortretend erscheiıen, und demzufolge haben wir auf dem Berliner Museum allein chon eine Anzahl heiliger Sebastiane aus dem 15. Jahrhundert, velche sich in dieser Stellung präsentiren. Allein es waltet ein Jnterschied: diese Körper empfingen diese Stellung rein in Folge ınbefangener Naturanschauung des Meisters, zufällig gleichsam, ohne eden Accent. Die Ansicht des Körpers ergab sich, und man billete sie nach, wie man jede andere nachgebildet hätte. Man bildete ie, wie man auch lange vor Goethe in Deutschland die Sprache ereits sprach die er erst zu etwas Höherem gestaltete. Nicht inem er sie änderte, sondern indem er aus unendlichen Wendungen ine gewisse Anzahl zu seinem Eigenthum stempelte gleichsam. nd so geschah es in der bildenden Kunst wenn grofse Meister ie Wendungen der Natur betrachteten und das ihnen zusagende ım eigensten Gebrauche wählten. Michelangelo erst erhob jene

Schulterstellung zum Werthe eines künstlerischen Motives, das später dann, nur um dieses von Michelangelo verliehenen Werthes willen und in Nachahmung seiner Anschauung, da angewandt ward, wo man es, um abermals den Vergleich aus der Literatur zu nehmen, nur als Phrase benutzte. Das Original für die Stellung des Oberkörpers bei'm Amor unserer Medaille sehen wir am besten an der Skizze Michelangelo's zum Grabmale Pabst Giulio's. Man betrachte den zweiten Sklaven unten von links an. Da zuerst ist diese Stellung zum Typus gestempelt worden. Jeder Künstler schafft Phrasen in dieser Weise, bei deren späterer Anwendung man sofort die Nachahmung merkt. Das Lächeln der Frauen Lionardo's ist bei Luini zur Phrase geworden. Er könnte es ja ebensogut der Natur abgelauscht und aus sich selber genommen haben, aber er that es nicht, er erschuf dies Lächeln nicht, seine Köpfe zeigen dafs er es nicht that. Nichts offenbart sich dem geübteren Blicke mit solcher Deutlichkeit, als der Unterschied zwischen unbefangener Naturnachahmung, d. h. Benutzung ihrer Formen auf direktem Wege, und Nachahmung bedeutender Vorbilder, so dafs diese zwischen dem beobachtenden Auge und der Natur stehen und dieselbe von vornherein uns in vorher bestimmten Ansichten erscheinen lassen. Auch Luini copirte das Lächeln nicht blofs von Lionardo, er beobachtete es in der Natur, aber er sah nur dies eine Lächeln in der Natur, ihre andern Nuancen verschwanden für ihn, er sah sie nicht mehr.

Auch die Künstler des 15. Jahrhunderts hatten ihre typischen [redacted]

liche Hülle der sich nie wiederholenden Natur zu symbolischer Einfachheit und Stätigkeit zu befestigen. Er beschränkt die in der Möglichkeit unendlichen Combinationen in Flächen und Linien auf eine Anzahl von Hauptansichten, gleichsam als biete die Natur nur diese Anblicke und keine andern. Die einzelne Figur empfängt dadurch Würde und Wichtigkeit. Die florentinischen Meister des 15. Jahrhunderts operiren immer mit Massen, sie bringen Complexe von Gestalten als Einheiten auf ihre Werke, während von Michelangelo und Raphael an erst die die Figuren vereinsamende, jede einzelne, (wie die Personen der ächten Tragödie) als eine Welt für sich darstellende höchste Kunst in's Leben tritt.

Es will mir scheinen als sei die Composition des Amors unserer Medaille von einer Hand gezeichnet, die in diesen Prinzipien bereits gebildet ward. Ob die Raphael's selbst, oder Michelangelo's, oder die eines ihrer Schüler, will ich nicht entscheiden. Auch nicht in Betracht stellen: Francia, der ja weit in Beider Zeiten hinein noch thätig war, habe unter dem neuen Einflusse seinen Styl verändern oder sich von Rom her eine Zeichnung verschaffen können. Nur daſs Filippino Lippi, der 1505 starb, dieses, so unbedeutend es zu sein scheint, aus sicherster Beherrschung aller Kunstmittel entstandene reizende Ensemble habe schaffen können, ist mir nicht glaublich. Man gehe zudem die Modellirung der Medaille genau durch: die Höhen und Tiefen sind von der Hand eines erfahrenen Meisters gesetzt. Ein Geschmack, eine langgeübte Sicherheit offenbart sich in den geringsten Kleinigkeiten, die erstaunlich sind. Ich habe mir die Composition groſs aufgezeichnet: da erst kam ihr Werth recht zu Tage. Sie könnte lebensgroſs ausgeführt werden, keine Linie bedürfte einer Aenderung. —

Ich finde, man hat in Fragen wie der vorliegenden nicht die Verpflichtung, abzuschlieſsen. Man bringt die Untersuchung so weit man kann und läſst die Entscheidung offen. Deshalb einige Bemerkungen noch, die ich folgen lasse ohne auf Besonderes abzuzielen.

Da einmal feststeht, daſs die Medaille mit dem Amor ein Bildniſs Lucrezia Borgia's trägt, welches mindestens vier Jahre früher aufgenommen wurde als die Medaille zur Entstehung kam, so hindert nichts, die Zeit während der man in Ferrara dies erste Portrait benutzen zu dürfen glaubte, beliebig auszudehnen, und die

Entstehung der Medaille mit dem Amor von 1505 an bis 1519, Lucrezia's Todesjahre, in dasjenige Jahr zu setzen das aus andern Gründen vielleicht sich noch ergeben könnte. —

Michelangelo gofs bekanntlich zwischen 1506 und 1508 die Bildsäule des Pabstes in Bologna. Er könnte die Medaille dort gemacht haben. Es liefse sich FPHFF auch Foppa Papiensis etc. lesen. Foppa war Cardosso's Familiennamen. —

Hiergegen spräche, dafs Ferrara damals im Kriege mit Giulio II. war, beide also kaum im Auftrage des Herzogs von Ferrara hätten arbeiten dürfen. —

Ich habe bisher die Deutung von EN BO mit IN BOnonia acceptirt. Auffallend aber wäre schon, dafs man das italiänische und als solches seltene EN auf eine Inschrift gebracht die übrigens lateinisch abgefafst ist. (Die den gefesselten Amor umgebende Devise lautet: VIRTVTI AC FORMAE PVDICITIA PRAECIOSISSIMVM.) Nun finden wir sehr willkürliche Abkürzungen bei den Italiänern. Giovanantonio da Brescia schreibt sich IO. AN. BX., Domenico Campagnola DO. CAP. BO EN könnte BORGIA ESTENSIS gelesen werden. In diesem Falle fiele Bologna ganz fort, die Medaille könnte überall sonst, folglich auch in Ferrara entstanden sein. Und schliefslich wäre es nicht einmal nothwendig die Buchstaben FPHFF als das Monogramm des Künstlers zu betrachten. Nirgends hat weder Filippino noch Francia sich in dieser Weise unterzeichnet, und es liegen doch eine ziemliche Reihe von ihren Unterschriften vor. In diesem

versucht fühlen, Ferito Poeta Hercule Firmata Felicitas zu deuten. Dies freilich gäbe der Umschrift Virtuti ac formae pudicitia pretiosissimum einen Nebengeschmack von Ironie der arg genug klänge. Doch ist auch wieder zu bedenken dafs solche Medaillen oft nur zum privatesten Gebrauch angefertigt wurden. —

Pudicitia ist hier aber doch wohl als 'Zurückgezogenheit, Häuslichkeit' zu nehmen und der Sinn der Umschrift dahin zu verstehen: dafs, je schöner man sei und je mehr Talente man besitze, (darauf geht wohl die Virtus hier, in dem bei dem italienischen Virtù damals allgemein gebräuchlichen Doppelsinn), dennoch in einer glücklichen Zurückgezogenheit der Werth des Lebens liege. So verstanden hat dann die Darstellung des Amor wie wir ihn hier erblicken nichts Verletzendes für eine Frau mehr, er bildet nur im Allgemeinen die Illustration des Gedankens der Umschrift. Die Buchstaben FPHFF könnten in Verbindung hiermit entweder ein besonderes Ereignis betreffen, oder eine allgemeine Sentenz enthalten. Sie könnten z. B. auf eine Niederkunft Lucrezia's Bezug haben, etwa Filius Primogenitus Hercules Ferrariae Felicitas, (Ercole II war Lucrezia's ältester Sohn), im andern Falle aber nur die Darstellung des Amor erläutern. Mit Bezug auf den zerbrochenenen Köcher z. B. Fracta PHaretra Frenata Ferocia. Als habe Amor sich, nachdem er an den estensischen Lorbeerbaum gefesselt worden und all sein Rüstzeug zerbrochen daran hängt, in einen sanfteren Gott verwandelt. Oder Fronde Portat Honorem Felicitatem Frugibus, als seien diese zerbrochenen Werkzeuge, an die Zweige des Lorbeers trophäenartig angehangen, gleichsam die Früchte die der Vereinigung von Este und Borgia Glück gebracht. Oder Fronde Protectus Hacce Flecto Fulgura, als sei der Liebe im Schutze des Lorbeers weiter keine Waffe nöthig. Es versteht sich von selbst dafs dies nur anspruchslose Einfälle sind. Dergleichen sicher zu erledigen ist vielleicht nur in Ferrara möglich. Möchte Graf Campori, dem wir von dorther soviel verdanken, seine Aufmerksamkeit darauf lenken.

Was den gefesselten Amor noch besonders merkwürdig macht ist der Umstand dafs er auf dem Revers einer anderen Medaille wiederkehrt, in freier Nachahmung jedoch und mit einer Inschrift, die wiederum ein Räthsel enthält, sowie mit dem Bildnifs einer

Jacoba Corrigia auf dem Avers, deren Persönlichkeit Dr. Friedländer festzustellen nicht gelungen ist.

Die Buchstaben FPHFF fehlen hier natürlich, zugleich ist die ganze Darstellung bei weitem roher. Es fehlt der Behandlung die Anmuth die dort so grofsen Reiz ausübt. Als Umschrift um den gefesselten Amor lesen wir CESSI . DEAMILITATISTAT.

Der Trésor de Glyptique et de Numismatique erklärt: Cessi, Dea militatis stat, j'ai cedé, la Deèsse de la guerre est debout. Gleichsam als sage Amor selbst, er habe den Kampf aufgegeben weil die Göttin des Krieges sich erhoben habe. Dr. Friedländer verwirft dies und liest Cessi, Dea militat ista, so dafs das T am Ende als überflüssiger Zusatz fortzufallen hätte. Die Dea ista wäre dann, seiner Deutung nach, die umstehende Jacoba Corrigia selbst, von der Amor sich geschlagen erklärt. Professor Jaffé, der mich auf dem Gebiete dieser Latinität mit hülfreichem Rathe öfter zu unterstützen die Freundlichkeit hat, liest Cessi, Dea militat, instat, wobei I für IN zu lesen keine Schwierigkeit darbietet.

Mir wollen diese Deutungen sämmtlich aber nicht recht einleuchten, weil sie keinen prägnanten Gedanken geben. Wer ist die Deèsse de la guerre im ersten Falle? Was giebt uns das Recht das T einfach auszustreichen, im zweiten? Und beim dritten wiederum, wer ist die Göttin welche kämpft und droht? Schliefslich, in allen drei Fällen: soll Amor, gefesselt und wehrlos 'Cessi' von sich sagen? Cessi drückt mehr ein freiwilliges Aufgeben des Kampfes aus, wäh-

Non ego ture modo aut picta tua templa tabella
Ornabo, et puris serta feram manibus;
Corniger hos aries humilis et maxima taurus
Victima sacratos tinguat honore focos,
Marmoreusque tibi, dea, versicoloribus alis
In morem picta stabit Amor pharetra.
Adsis o Cytheraea: tuus te Caesar Olympo
Et Surrentini litoris ora vocat.

Bekannt ist, wie sehr Virgil für die Renaissance Quelle sprachlichen Ausdruckes und Vorbild zu Gedankenwendungen war. Seine Verse hier sagen freilich das Entgegengesetzte von dem was die Devise der Medaille zu erkennen giebt. Virgil verspricht eine schönbemalte Amorstatue als Tempelgeschenk zum Dank für endliches Erscheinen der Göttin; auf der Medaille dagegen sehen wir Amor gefesselt dastehen, als tragisch-ironisch gemeintes Weihebild der Göttin dargebracht. der man damit zu erkennen geben will, dafs man ihrer Gunst nicht mehr bedürfe. Sehr wohl aber konnte der erste Gedanke den zweiten hervorbringen. Vielleicht dafs die unbekannte Jacoba Corrigia den Wissenschaften zu Liebe den Entschlufs fafste, Amor mit zerbrochenen Waffen an den Lorbeerbaum zu fesseln. Genug vornehme Damen damals, von denen Aehnliches zu erzählen wäre. Nicht unnatürlich auch, eine solche Lebensumkehr, zu der vielleicht besondere Gründe trieben, in eine nicht jedem Leser deutliche Inschrift hineinzugeheimnissen, wie Goethe sagt.

Sollte die Art der Abkürzung bedenklich erscheinen, so erinnere ich nur an den die Fabel von dem unzerbrechlichen Pfeilbündel darstellenden Kupferstich (Passavant, Peintre Grav. V, 215) der die Unterschrift VN. FO. DI. FRA. trägt, was Passavant ziemlich sinnlos mit Un fondamento di fraternità erklärt, während Uniti fortes, disjuncti fragiles etwa zu lesen ist. Der Grund weshalb man sich dergleichen erlaubte, war, bei Medaillen zumal, wohl der, dafs diese Kunstwerke nur in die Hände solcher kamen welche genau wusten was die Buchstaben sagen wollten. —

Schliefslich die Frage: in welchem Verhältnisse stehen beide Medaillen zu einander? Die der Jacoba Corrigia setze ich eher in die zweite Hälfte des Jahrhunderts als in die erste. Ist sie deshalb aber nach der der Lucrezia Borgia gearbeitet worden? Oder lag eine Zeichnung vor, nach der sie beide entstanden sind?

da Dante, la quale usorono i Pisani e l'arcivescovo Ruggier
al conte Ugolino della Gherardesca, facendo lui morire di fa
quattro suoi figliuoli nella torre per ciò cognominata dell
porse occasione e pensiero al Vinci di nuova opera e di nu
segno. Però, mentre che ancora lavorava il sopradetto fiume
mano a fare una storia di cera, per gettarla di bronzo,
d'un braccio e larga tre quarti; nella quale fece due figli
conte morti, uno in atto di spirare l'anima, uno che vint
fame è presso all' estremo, non pervenuto ancora all' ultim
il padre in atto pietoso e miserabile, cieco, e di dolore pi
brancolando sopra i miseri corpi de' figliuoli distesi in terr
meno in questa opera mostrò il Vinci la virtù del diseg
Dante ne' suoi versi mostrasse il valore della poesia; per
men compassione muovono in chi riguarda gli atti formati ne
dallo scultore, che faccino in chi ascolti gli accenti e le
notate in carta vive da quel poeta. E per mostrare il luog
il caso seguì, fece da piè il fiume d'Arno, che tiene tutta
ghezza della storia, perchè poco discosto dal fiume è in
sopradetta torre; sopra la quale figurò ancora una vecchia
secca e paurosa, intesa per la Fame, quasi nel modo che la d
Ovidio. Finita la cera, gettò la storia di bronzo, la quale
mente piacque, ed in corte e da tutti fu tenuta cosa singul

Dazu die Anmerkung der Herausgeber:

Si conserva nel palazzo del Conte della Gherardesca pı

In welchem Grade aber läfst dieses nachträgliche Anslichttreten des wahren Sachverhaltes dasjenige bedenklich erscheinen was wir 'kritische Betrachtung' nennen?

Niemand würde dieses Basrelief einem anderen Künstler zugeschrieben haben, als dem ich es beigelegt hatte. Die Freiheit der Behandlung, die Naturbeobachtung welche sich in den Körpern ausspricht, schliefslich ein gewisses Etwas das als rein Michelangelesk erscheint, sprachen so deutlich, dafs sich die Bestimmung wie von selbst ergab.

Und ferner, wer hätte aus diesen Figuren eine Illustration jener Stelle Dante's herausgedeutet? Um wie viel natürlicher, an die Pest zu denken; an den Arno, der den unerträglichen Durst der Kranken anzeigt; an das Verderben, das mit schweren Flügelschlägen über der Stadt hing wie ein Vampyr der nicht wich und wankte? Angenommen es wäre mir die Idee gekommen, es sei dies Basrelief ein Werk Pierino da Vinci's und stelle die im Grunde des Hungerthurmes sich entwickelnde Tragödie dar, ich hätte so gut wie nichts zur Vertheidigung dieses Gedankens vorbringen können und würde eine unhaltbare Hypothese in die blaue Luft hinein gebaut zu haben scheinen.

Wie sehr das Basrelief übrigens den Stempel einer Arbeit Michelangelo's trage, sehen wir daraus, dafs es ihm trotz Vasari's klaren Worten dennoch zugeschrieben worden ist. Da dieser jedoch Pierino da Vinci in einer Weise als Urheber angiebt, die jeden Widerspruch ausschliefst, so wäre es das gröste Unrecht gegen den zu früh gestorbenen jungen Neffen Lionardo's, wollten wir ihm dieses Blatt aus seinem Kranze stehlen. Freuen wir uns vielmehr, einen neuen Beweis dafür zu empfangen dafs er ein würdiger Schüler des grofsen Michelangelo war.

NACHTRÄGE ZUM LEBEN MICHELANGELO'S.

(Fortsetzung.)

Dafs Leo der Zehnte und der Cardinal von Medici in der That die Angelegenheit der Steinbrüche und des Strafsenbaues von Serravezza Michelangelo's Wünschen gemäfs zu regeln beabsichtigten, geht aus einem Briefe des Cardinals an Michelangelo hervor, den wir bei

Daelli unter No. 13 finden, und der ganz wieder im alten Tone geschrieben ist:

Spectabilis amice nostro carissimo. Avemo avuto gran piacere a intendere che nelle montagne di Pietrasanta abbiate trovato i marmi al vostro proposito, e che di già siano uomini a lavorare per seguire la impresa, a che non porriamo più esortarvi di quel facemo. Desiderando Nostro Signore grandemente vederla in qualche buono essere, e perchè altra difficultà non vi resta che della strada, s'è ne scritto in buona forma costì a Messer Jacomo Salviati, che non si mancherà in niun modo di livrarla, come da Domenico nostro sarete raguagliato. Valete. Romae in Palatio Apostolico, XIII Martii MDXVIII.

Adresse: Spectabili viro Michaeli Angelo Sculptori Amico nostro carissimo.

Tituli Sancti Laurentii in Damaso Presbyter Cardinalis de Medicis Sanctae Romanae Ecclesiae Vicecancellarius.

Deutsch:

Wohlgeborener Herr und theuerster Freund,

Mit großem Vergnügen haben wir vernommen, daß Ihr in dem Gebirge von Pietrasanta für unsere Zwecke dienlichen Marmor gefunden habt und daß bereits Arbeiter daselbst in Thätigkeit sind um die Sache zu fördern, wozu wir hiermit noch in jeder Weise aufgefordert haben wollen. Da der Pabst dieser Unternehmung alle nur mögliche Gute wünscht, und da die einzige noch obwaltende

sie in petto hielten, der Pabst, vielleicht, zeigte sich in der Stille beiden Theilen geneigt, und Salviati, der die Lage der Dinge durchschaute, rettete seine Ehre dadurch dafs er nichts that. Das brittische Museum besitzt noch eine Anzahl Briefe, welche auf dies für Michelangelo wenig glückliche Jahr 1518 Licht werfen, wenn auch nur in Einzelnheiten, die an sich von wenig Gewicht sind; ich lasse sie hier folgen, da sie denen die für Michelangelo's Leben Interesse haben, immerhin einer Durchsicht werth erscheinen dürften.

Brief an Buonarroto, in Besitz des brittischen Museums, No. 40:

Buonarroto. Jo era assediato, come ti scrissi, del condurre e' mia marmi. E giunto a Pisa, col favore di Jacopo Salviati gli ho allogato qua uno padrone di barcha per giusto prezzo, e sarò servito, e tutto ha fatto Piero per amore di Jacopo, come è detto. Però ti prego mi raccommandi alla sua magnificenza, e ringrati quella, perchè riconosco da quella grandissimo servizio, e tutti noi gli debbono esser obbligati insino della vita. Jo ho una sua lettera, e non rispondi per non essere sofficiente, ma infra quindici dì sarò costà, e a bocca spero risponder meglio che in iscritto. Non saprei fare la strada, e ogni cosa spero anderà bene. Fàllo intendere, e ringratia e raccommandami come è detto. Jo mi parto adesso, e vo a Pietrasanta, e Francesco Pieri mi da cento ducati che io gli porti al commessario di Pietrasanta per la strada. A dì sette d'aprile.

Michelagniolo in Pisa.

Deutsch:

Buonarroto. Man hatte mich belagert, wie ich dir schrieb, und wollte mich den Marmor nicht ausführen lassen. Ich ging nach Pisa, wo es mir, unter Berufung auf Jacopo Salviati, gelang, mit einem Schiffer zu vernünftigem Preise abzuschliefsen, alles durch Piero's Vermittlung um Jacopo's willen. Empfiehl mich, bitte, Seiner Magnificenz und bedanke dich bei ihm, denn ich bin ihm zur höchsten Erkenntlichkeit verpflichtet und wir alle für unser ganzes Leben. Ich habe einen Brief von ihm in Händen, den ich nicht beantwortete, weil ich es nicht im Stande war, in vierzehn Tagen aber bin ich in Florenz und hoffe mündlich besser zu antworten als schriftlich. Ich würde die Strafse (ohne seine Hülfe) gar nicht machen können, jetzt aber denke ich wird Alles gut gehn. Sage es ihm und empfiehl mich ihm, wie ich bereits gesagt, zu bestem Danke. Ich bin im Begriff abzureisen und zwar nach Pietrasanta, Francesco Pieri giebt

mir hundert Dukaten für den Comissar der Republik in Pietrasanta mit, für den Strafsenbau. Den 7. April. Michelangelo in Pisa.

No. 42:

Buonarroto. Se io non fussi costà a tempo di pagare la gabella del terreno che io comperai, vedi d'accordarla in qualche modo che io non caschi in contumazia per tanto ch'io torni che sarà in fra un mese. Le cose mia di qua stimo anderanno bene, ma con grandissima noia. Jo mando costà Michele a cattare certe cose dall'opera, s'egli bisogniassi un mulo per portarle qua, ajutagnielo trovare, che e' si spenda el mancho che e' si può.

Michelagniolo in Seravezza.

(auf der Adresse: 12. Aug. 1518.)

Dieser Brief bezieht sich auf den Ankauf eines Grundstücks (Vas. XII, 355. Gaye II, 254), um ein Haus darauf zu bauen, gelegen in Via Mozza, und früher in Besitz des Capitels von Santa Maria del Fiore.

Nr. 43:

Buonarroto. Jo ebbi per una tua come Donato Capponi t'avea messo per le mani una certa possessione etc. Wollten später darüber reden etc.*)

Gli scarpellini che vennono qua, non iscontorono niente, lavorono solamente per que' pochi danari che io detti loro, poi s'andorono con Dio. Vero è che Meo e Ceccone sarebbono stati, e arebbono fatto ciò che avessino potuto, ma non potevono così soli far niente

No. 44:

Von den Scarpellini seien nur Meo und Ceccone geblieben, die andern fort. Sie hätten vier Ducaten von ihm gehabt. Er habe ihnen mehr versprochen — acciochè potessino soddisfarmi. Hanno lavorato pochi dì, e con dispetto immodo che quel tristerello di Rubecchio ma p . . . . sso che guastò una colonna che ho cavata, ma più, che vengono costà, e danno cattiva fama a me e alle cave de' marmi per iscaricare loro, immodo che volendo poi degli uomini non ne posso avere. Vorrei almeno poi che e' m'hanno gabbati che e' si stessino cheti con qualche paura, o di Jacopo Salviati, o come pare a te, perchè questi ghiottoncelli fanno gran danno a quest' opera, e anche a me. Michelagniolo in Seravezza.

No. 45:

Ueber den Kauf eines Grundstückes hinter Fiesole und eines Hauses. Für den Kauf des ersteren sei er, doch möge die Sache womöglich bis zu seiner Rückkunft verschoben bleiben. Ceccone wolle kommen: Buonarroto solle ihm sagen, der Winter breche jetzt ein, es regne unaufhörlich und lasse sich im Gebirge nicht arbeiten; jetzt wo nur Zeit und Geld verschwendet würden, solle er lieber fortbleiben. An Berto wolle er selbst schreiben. Wie es Gismondo ginge, verlange ihn zu hören. Pietro solle er sagen, dafs er lerne. Er käme bald.

(auf der Adresse: 16. Sept. 1518.)

No. 46:

Buonarroto. Jo arei caro che tu intendessi quante stajora sono quelle terre da Santa Canterina, e quelle che le montano etc. Ueber ein zu kaufendes Haus: casa di Pierfrancesco.

Ohne Ort und Datum.

Wir sehen mit welcher Genauigkeit Michelangelo seine Angelegenheiten in Serravezza wie in Florenz betreibt und mit welcher Energie er sich ausspricht. Vom ersten Eintreten in Rom an, als er noch ganz jung war, bis zu seinen letzten Tagen beschäftigt, scheint er nur das im Auge zu haben: Grundbesitz für seine Familie zu erwerben.

Was diese nun anlangt, so enthält Daelli's Publikation zwei Briefe aus dem Jahre 1520, welche unsere Kenntnifs ansehnlich erweitern. Der eine giebt von einem Bruder Michelangelo's Kunde, dessen Existenz bis dahin nicht bekannt war; der andere klärt uns

auf über die Prätensionen der Buonarroti, mit den Grafen Canossa verwandt zu sein.

Daelli, No. 14:

Charissimo mio fratello salute etc. beginnt das erste dieser Schriftstücke, ich zeige dir an, daſs ich am 7. Juli zwei Briefe von dir durch Mr. Baldassare empfangen habe, durch welche du mich anweisest, für den Fall daſs ich die Sachen (robe) noch nicht verkauft hätte, sie nicht zu verkaufen. Du hättest mir das früher müssen zukommen lassen, denn ich habe alles was weiter keine Bedeutung hat, verkauft (ho venduto tutta la roba de basso) und habe der bewusten Person einen Dukaten gegeben. Du sagst du hättest mir zu verschiedenen Malen geschrieben, ich habe jedoch nichts als die genannten Briefe erhalten, auf die ich dir hiermit antworte. Was deine Gegner hier anlangt, so lasse ich mich in durchaus nichts ein. Anzuzeigen habe ich, daſs am 3. Juni die Caterina ein Töchterchen geboren hat, das nach drei Tagen gestorben ist (che campò tre dì). Ich war nicht selbst da, Messer Domenico hat es mir mitgetheilt. Weiter nichts. Christus bewahre dich vor Uebel. Diego empfiehlt sich dir, und du solltest nicht zuviel über dich nehmen (‘dir nicht über alles zuviel Sorgen machen’; ‘dich, nicht um zuviel kümmern’ würde einen falschen Sinn geben). Hoffentlich hat es mit der Legung der Fundamente in Florenz seinen guten Fortgang (der neuen Sakristei nämlich). Gegen unseren Vater sei, ich bitte dich, entgegenkommend — —

gehen. Die 'robe da basso' können Gegenstände im unteren Stockwerk, im unteren Stadttheil, oder geringen Werthes gewesen sein.

Wer die 'avversari' sind, jetzt noch, nach Raphaels Tode, weifs ich nicht zu sagen. Es können die gemeint sein, die Michelangelo sich durch seine Behandlung der Angelegenheiten von Serravezza und Carrara zu Feinden gemacht. Es ist und war in Rom Sitte, dafs wenn irgendwo Geld verdient wird vieles davon in Hände kommt die an sich keinen Anspruch darauf haben. Michelangelo scheint diesen Ansprüchen gegenüber selten nachgegeben und sich dadurch im Vatikan ungünstige Gesinnung erweckt zu haben.

Ebenso ist die Caterina unbekannt, zu der Matteo nicht hingeht, und zwar wie es scheint, auf Michelangelo's Wunsch nicht.

Domenico ist wohl Buoninsegni. Diego kenne ich nicht. Ganz unklar aber der Schlufs des Briefes. Fast möchte ich vermuthen, der Abschreiber habe Worte ausgelassen. Stand Michelangelo mit dem Vater damals schlecht, und Matteo räth zu entgegenkommenden Schritten? Wie dem jedoch sei, es lohnt sich kaum über diese Fragen weitere Nachforschungen anzustellen, bevor nicht die florentiner Papiere gedruckt vorliegen. Nur das noch: dafs aus dem Tone des Briefes herauszuklingen scheint, Matteo sei Michelangelo's älterer Bruder gewesen. Dies aber ist nicht der Fall. Michelangelo war der älteste, dann kommt Buonarroto, dann Giovansimone, endlich Sigismondo, Leonardo und dieser Matteo, ich weifs nicht in welcher Reihenfolge. Wäre nicht von dem nostro padre die Rede, so würde ich fratello nur für einen allgemeinen Freundschaftsnamen halten.

Bei weitem wichtiger das andere Schreiben. Man war bisher darüber einig, dafs die Ansprüche Michelangelo's und seiner Familie, von den Canossa abzustammen, auf einer Täuschung beruhten, zu der sie, bei dem damals in Betreff solcher Fragen äufserst unkritischen Verfahren, leicht kommen konnten. Neues an urkundlichen Beweisstücken empfangen wir jetzt nun freilich nicht, wohl aber zeigt ein Brief des Grafen Alessandro da Canossa an Michelangelo, dafs die Behauptung: ein Messer Simone da Canossa sei in früheren Zeiten Podesta von Florenz gewesen, durch den die Verwandtschaft vermittelt worden wäre, nicht auf einer Erfindung der Buonarroti, sondern auf einer Mittheilung der Canossa selbst beruhte, dafs diese mithin es waren, welche die Verwandtschaft reklamirten.

Daelli No. 15:

Geehrter Vetter (Parente hoñ:), Ich bin in Eurem Namen von dem Maler Giovanni da Reggio besucht worden, was mir sehr angenehm gewesen ist; viel lieber aber würde mir gewesen sein, Euch in eigener Person gesehen zu haben, dafs Ihr gekommen wäret die Eurigen und Euer Haus kennen zu lernen (che fusti venuto a cognoscere li vostri et casa vostra). Hätte ich gewust, zu welcher Zeit Ihr nach Carrara kamet, so würde ich selbst gekommen sein, um Euch dahin zu bringen (sforzarvi) zu uns zu kommen, uns kennen zu lernen und einige Tage mit uns zu verleben. Ich stelle Euch für immer zu Diensten was wir haben, der Graf Alberto, mein Bruder, und ich. Sind wir im Stande etwas für Euch zu thun, so werdet Ihr uns immer bereit finden, uns Euch gefällig zu bezeigen: unser Wunsch ist, dafs Ihr alles was wir haben als Euer Eigenthum betrachtet, und dafs Ihr nur einmal kommen möchtet um Eure Familie (casa, oben hatte ich 'Haus' übersetzt) kennen zu lernen. Weiter hätte ich nichts mitzutheilen und empfehle mich Eurer Geneigtheit (in vostra buona grazia mi raccomando).

Ich weifs dafs es keiner besonderen Empfehlung für den Ueberbringer dieses, Giovanni, der hier Herold ist, bedarf.

Bianello delle quattro Castella, den 8. October 1520.

Bei meinen Nachforschungen in unseren Alterthümern habe ich einen Messer Simone da Canossa gefunden, welcher Podestà von Florenz gewesen sein soll. Ich habe es Giovanni mitgetheilt.

Bianello delle quattro Castella ist eins von vier unter dem Namen Quattrocastella bekannten Schlössern der Grafen von Canossa, südwestlich von Reggio, dicht bei dem Stammschlosse Canossa selbst gelegen, das einzige übrigens, das heute noch steht.

Aus dem Jahre 1523, wo während des Pontifikates Adrian's Michelangelo zum Grabmale Giulio's zurückgekehrt war, und Nebendinge ihn beschäftigen durften, empfangen wir Nachricht von einem Gemälde, das der Cardinal von San Marco bei ihm bestellte. Der Brief, Daelli 16, worin der Cardinal die Hoffnung ausspricht es werde die Arbeit nicht bloſs versprochen sondern wirklich begonnen werden, sagt nichts näheres über deren Inhalt. Alles soll dem groſsen Meister überlassen bleiben, sogar die Bestimmung des Preises. Funfzig Dukaten empfängt er sobald er das Gemälde angefangen hat und nach der Vollendung soviel als er hinterher zu fordern beliebt. Und all das wird in einer Sprache vorgebracht als handelte es sich um eine Gnade. Ein neuer Beweis, daſs Michelangelo, wäre ihm überhaupt nur um Arbeit zu thun gewesen, der Aufträge wegen niemals in Verlegenheit war. Ob das Bild je zur Ausführung gelangte, wissen wir nicht. Der Brief ist vom 11. Juli, und im November des Jahres kam Clemens der VII. zur Regierung, wo dann der Bau der Sakristei mit groſsen Mitteln neu aufgenommen ward und alles Uebrige in den Hintergrund trat. —

Ueber die Zeiten während des letzten Freiheitskampfes der Florentiner bringt Daelli nichts. Der Mangel an Nachrichten aus dieser Epoche erklärt sich, wenn wir bedenken daſs in solchen Tagen mehr gehandelt als geschrieben wird.

Von anderer Seite aber kommt uns eine Notiz zu, die Michelangelo inmitten dieser Ereignisse zeigt, und zwar auf eine Weise, die für mich etwas ergreifendes hat.

Am 13. Februar 1530*) (29. florentinischer Rechnung) kamen die deutschen Landsknechte unter dem Grafen von Lodrone im Lager an. Jetzt erst wird die Stadt völlig umzingelt und, während bis dahin der Angriff dem Berge von San Miniato allein gegolten, Kanonen auch auf's andere Ufer des Arno geschafft, so daſs von allen Seiten bombardirt werden konnte.

*) Im L. M.'s II. Aufl. p. 450 muſs es heiſsen „am 5. November 1529“ statt „1530“.

Wir wusten bisher im Ganzen nur, daſs Michelangelo Tag und Nacht thätig gewesen, ein Moment dieser jammervollen Zeit steigt jetzt wie ein Bild vor uns auf: wir sehen ihn hinaufsteigen auf die Kuppel von Santa Maria del Fiore und ausschauen nach dem Feinde. Der Beschluſs der Vorsteher der Kirche, ohne den das nicht erlaubt war, ist erhalten geblieben. Michelangelo mit zwei Begleitern soll hinauf dürfen, ein einzigesmal aber nur. Am 22. Februar war das. Gerade mochten die verderblichen Batterien zum erstenmale gespielt haben. Da steht er oben, die Vaterstadt rings um ihn zu seinen Füſsen, und im weiten Umkreise das Lager der Feinde. Man kann sich nicht enthalten jene längst verrauschten Gedanken zurückzuahnen die seine Seele bewegten in jenen Momenten.

Doch eine andere Beobachtung noch drängt sich auf. Mir war bei mehr als einer Gelegenheit aufgefallen, wie sich selbst im Wege stehend und mit unnöthiger Pedanterie in ihren Handlungen die florentiner Regierung functionirte. Ueberall Rechte die nicht angegriffen werden durften und deren ganzer Werth doch nur darin bestand, daſs sie eben respectirt wurden. Eine Theilung der Gewalten scheint stattgefunden zu haben, die schlieſslich eine Art Centraldespotie, wie die Medici sie einführten, als einen entschiedenen Fortschritt erscheinen lieſsen.

Schon bei Michelangelo's Flucht nach Venedig fiel mir das auf. Er, oberster Leiter der Befestigungsarbeiten, muſs erst von Thor zu Thor reiten, ehe man ihn herausläſst. Und jetzt hier: er, der von

liederlich geschriebenen Reiseeindrücken. Entnommen hat er sie, scheint es, Cesare Guasti's 'La Cupola di Santa Maria del Fiore Illustrata con i Documenti etc.', einem ohne Zweifel inhaltreichen Buche, das mir jedoch noch nicht zu Gesicht gekommen ist. —

Aus dem Jahr 1531 giebt Daelli vier Briefe, jedoch an Michelangelo geschriebene. Der erste ein Reisebericht seines Dieners Antonio Mini, der ihn bekanntlich auf der Flucht nach Venedig begleitete, in der Folge dann aber nach Frankreich ging und nun aus Lyon meldet wie es ihm unterwegs ergangen.

Höchst wichtig wird dieser, was die Orthographie und Satzbildung anlangt, einen ganz ungebildeten Menschen verrathende Brief dadurch, daſs wir aus ihm ersehen, wie es mit Michelangelo nach der Belagerung in Florenz stand.

Daelli, 17:

Theuerster Michelangelo, um Euch Nachricht zu geben, wie ich gesund bin, Gott sei Dank, und dasselbe von Euch hoffe, Gott gebe es. Hier in Lyon kam ich den 20. December 1530 an, und ist mir soviel zu Ehren gethan worden von Francesco, Bruder von Papi Tedaldi, als wäre ich mehr wie sein Bruder gewesen, es wäre nicht möglich mehr, er hat mir von seinen eigenen Kleidern und seidenen Strümpfen gegeben, so daſs ich in Ewigkeit sein Sclave bin. Wenn ich noch so viel von seiner Güte erzählen wollte, so wäre es zu wenig, ich habe vielmal mit ihm von Euch gesprochen und erzählt wie sie Euch behandelt haben, daſs sie Euch nahmen was Ihr hattet an Geld und Getreide und Wein und Oel, ich habe die Armuth gesagt in die sie Euch versetzt haben, und dann zuletzt haben sie Euch für drei Jahre unfähig zu Staatsämtern erklärt (somi trovanto di molte volte a ragionare di voi e dire che vi trantorno imodo che vitosano [vi tolsono] cioche voi avevi di danari e di grano a di vino e dolio o detto ala miseria che vi ridusano epoi nelutimo vamonirono per tre anni). Zu meinem Troste erzählte ich das im Hause bei Zanobi Bartolini, wo viele Kaufleute waren, wo auch ein Bruder des Giovanni Spina war, dem ich, als er in Florenz war, die Sakristei zeigte, und der Euch kennt. Es sagte Zanobi Bartolini als ich das erzählte: „Wer einem Volke dient, der dient keinem Menschen", und wegen Francesco wurden mir viel Anträge gemacht und so ist es mir mit vielen Florentinern gegangen, welche hier sind und Einfluſs haben (che sono qua e posano = possono?). Ich

bin mit Tomaso Sartini zusammengewesen, der den Heiligen Sebastian kaufte, den der Frate di San Marco (Fra Bartolommeo) machte und sagte, daſs er dafür 300 Scudi in Gold bezahlte, und daſs niemals ein Herr so sehr an etwas seine Freude gehabt als der König (von Frankreich) und der ganze Hof, so daſs sie an nichts anderes denken, als Gemälde und Sculpturen zu kaufen, und euer Tondo (rundes Basrelief oder rundes Gemälde?), das Ihr für Angelo Doni machtet, hat Antonio Gondi gekauft für mehr als 220 Scudi und denkt, meint er, genug wieder zu bekommen, so daſs ich mir unter allen Umständen etwas zu verdienen hoffe (e vostro tondo che voi facesti agniolo doni lanchompero antt° . . . gondi piu di schundi dugiento 20 e pensa diche auuarne [cavarne?] assai tesoro in modo credo aogni modo farmi qualche pio [poco] di chapitale). Die Kunst ist hier in so groſse Reputation gekommen, daſs der Maler Rosso, denen zufolge was mir darüber erzählt worden ist, die es mit eigenen Augen gesehen haben, daſs Rosso mit Dienern hinter sich reitet und mit Decken von Seide, wie sie ein groſser Herr hat, und Giovanfrancesco dort ebenfalls (e Gianfrancescho la cholta anche lui = la costà d. h. in Paris?), und mit Gottes Hülfe werde ich es auch bald sehen mit eigenen Augen, all diese Wunder, daſs Jedermann überall davon hier spricht, und man übergenug davon hört, wie man sich eben erzählt, ich sage nichts als die reine Wahrheit.

Wenn Ihr könnt, daſs Ihr zwei Zeilen schriebet, so würde mir das soviel Freude machen, daſs ich nicht glaube es könnte Jem

digten. Varchi lib. XI, cap. CV. Guasti erwähnt einen Brief Michelangelo's an ihn, auf dem ein Sonett geschrieben steht. Zanobi Bartolini, der bei diesen Kämpfen eine hervorragende Stellung einnahm, wuste sich, als die Medici siegten, mit Malatesta und Baccio Valori, dem er 40,000 Gulden lieh, zu arrangiren und bequemte sich später ganz den neuen Verhältnissen an. Varchi lib. XII, cap. XIV.

Nicht recht verständlich ist die Stelle über Michelangelo's 'tondo'. Er hatte bekanntlich die jetzt in der Tribune zu Florenz befindliche Madonna in Tempera für Agnolo Doni gemalt (und 70 Scudi seiner Zeit dafür empfangen); diesem Briefe nach scheint es beinahe, als wäre das Gemälde einmal nach Frankreich verkauft worden. Es müste von da in der Folge dann wieder zurückgekommen sein.

Ganz neu aber ist, was über Michelangelo's persönliches Schicksal nun zu Tage kommt. Einmal, sein Haus wurde geplündert. Dann aber: er ging doch nicht so straffrei aus, als bisher angenommen wurde. Immerhin aber erscheint die ihn betreffende Ammonizione auf 3 Jahre noch ein äufserst geringes Mafs, da er in der Lage war, seinen Kopf verlieren zu können. (Oder bezieht sich Alles auf die ihm nach der Rückkehr von Venedig zuerkannte Strafe?)

Michelangelo mufste in jenen bösen Zeiten seiner Kunst allerlei zumuthen was er sonst vielleicht nicht gethan. Wie er für Baccio Valori, den mächtigen Mann damals, einen Apollo in Marmor arbeitete, ein Werk das unvollendet geblieben ist, so muste er, wie ein zweites Schreiben Antonio Mini's verräth (Daelli 19), auch den Erzbischof von Capua, Clemens des Siebenten vornehmsten Vertrauten, auf diesem Wege sich geneigt erhalten; ja er that etwas für diesen, was er für Niemand sonst vielleicht gethan: er arbeitete den Carton, nach dem Puntormo dann für den Erzbischof malen sollte, flüchtig.

Diese Zeichnung gehörte zu den Kunstgegenständen, die Michelangelo Antonio Mini zum Geschenke gemacht. Bei dessen Abreise im Herbste 1530 war Puntormo mit dem Gemälde jedoch noch nicht zu Ende, und so schreibt Mini dann im November des folgenden Jahres an einen Freund, den er den Carton zu reklamiren und sorgfältig in eine Rolle verpackt ihm zuzusenden bittet. Allein es solle heimlich geschehen, wünscht er, damit Michelangelo nichts davon erfahre, der, gedrängt vom Erzbischof, die Zeichnung 'in furia' gemacht, sie deshalb nicht nach seiner Weise vollendet habe und jetzt vielleicht nicht damit zufrieden sein möchte dafs man sie sähe

(perche sone [so] che michelagniolo narebe dispiacere perche none fornito a suo modo lebe a fare in furia per contentare larcivescovo).

Was dieser Carton darstellte, ergiebt sich aus einer Stelle Vasari's im Leben des Jacopo Puntormo, die ich hierhersetze.

Vas. XI, 56:

Herr Alfonso D'avalos hatte um diese Zeit durch die Vermittlung des Fra Niccolo della Magna (Nicolaus Schomberg, Erzbischof von Capua) von Michelangelo den Carton eines der Magdalena im Garten erscheinenden Christus erhalten, und gab Puntormo den Auftrag ihn als Gemälde auszuführen, da Buonarroto ihm gesagt daſs kein anderer so gut dafür geeignet sei. Jacopo brachte demzufolge ein Werk zu Stande, das sowohl was die Groſsartigkeit der Zeichnung von der Hand Michelangelo's anlangte, als auch wegen des Colorits das Puntormo ihm verlieh, als ein Gemälde von seltner Schönheit geschätzt wurde. Deshalb, als Herr Alessandro Vitelli, der zu jener Zeit als Befehlshaber der Besatzung in Florenz stand, dasselbe gesehn, lieſs er sich von Jacopo den nämlichen Carton wiederholen und sandte das Gemälde in sein Haus nach Città di Castello. —

Welches Schicksal beide Arbeiten Puntormo's gehabt, weiſs ich nicht; ebensowenig ob der Carton nach Frankreich in Mini's Hände gelangte und was dort oder sonst wo aus ihm geworden ist.

Das unglückliche Jahr 1531 läſst uns Michelangelo wie eine Beute erblicken, auf die sich nun Alles losstürzt. Baccio, Valori und Schomberg waren die vornehmsten, diese mussten befriedigt

gegeben und bitten Euch ihm wie uns selbst Vertrauen zu schenken, auch überzeugt zu sein dafs soviel wir vermögen alles gethan werden wird um so lebhaft wie möglich zu Eurer Befriedigung die nöthigen Schritte zu thun, wie Ihr aus dem Erfolg selbst erkennen werdet, auf den wir statt viele Worte zu machen hiermit hinweisen. Soviel nur, das wir soviel für Euch thun werden wie irgend für uns selbst und unser eigenes Leben, da in Wahrheit Euer ausgezeichnetes, einziges, eher göttlich als menschlich zu nennendes Genie (virtù) uns in solchem Mafse dazu verpflichtet, dafs wir „che già siamo più vostri che Voi medesimi" (dieses Uebermafs von Verbindlichkeit läfst sich kaum übersetzen); da Benvenuto jedoch alles darauf bezügliche mittheilen wird, so lassen wir uns deshalb und aus diesem Grunde nicht weiter aus darüber, und schliefsen damit, dafs wir Euch immer zu Diensten stehen wo wir irgend können und dafs wir Euch bitten, uns unbedenklich in jeder Weise da in Anspruch zu nehmen, wo wir etwas zu thun im Stande sind. Gott der Herr schütze Euch und erhalte Euch lange gesund, wie Euch am liebsten ist. Rom, 1 Juli 1531.

Arbeitet ja nur dann wenn Ihr Lust dazu habt und es Euch bequem liegt und seid überzeugt dafs der Pabst Euch liebt und hochachtet, über Euere Arbeiten*) die besten Berichte empfängt und dafs ich ganz der Eurige bin.

Der Cardinal von Salviati.

Adresse: Allo Excellentissimo maestro Michelagnelo Bonaroti Scultore Amico nostro dilectissimo.

Man sieht übrigens aus diesem Briefe, wie Michelangelo, nachdem einmal die florentinischen Kämpfe vorüber und verloren waren, nun Alles aufbietet, seine Stellung zu wahren und den Einflufs derer in deren Händen die Macht lag, d. h. seiner Familie sicher zu halten.

Von welchem Gemälde die Rede ist und ob es zu Stande gekommen, wissen wir nicht. Bekannt dagegen ist, dafs Michelangelo gerade damals im Herbste 1531, in der traurigsten Verfassung war und dafs am 21. November schliefslich ein Breve des Pabstes erschien, durch welches ihm alle und jede Arbeit ausgenommen eine für die Sakristei unter Androhung der Excommunicirung verboten ward.

---

*) In der Sakristei von San Lorenzo.

Durch diesen Erlaſs würde dann auch der folgende Brief ohne weiteres seine Erledigung gefunden haben.

Daelli, 20.

Magnifico Messer Michelagnolo. Obgleich wir wissen daſs Ew. Herrlichkeit (V. S. = Vossignoria. Hier zum erstenmale Michelangelo gegenüber gebraucht) sehr beschäftigt ist, und daſs Sie nicht ohne Unbequemlichkeit sich mit Anderem befassen könne, als mit dem Werke das Sie unter der Hand hat, so halten wir uns dennoch für versichert daſs Sie, soweit es in Ihrer Macht steht, uns stets gefällig sein werde. Und zwar deshalb weil wir von uns selbst wissen daſs wir für Sie alles thun würden als wäre Ew. Herrlichkeit einer von unseren eignen Brüdern, sowie auch weil es bei Ihr hergebracht ist in Ihrer Kunst freigiebige Mittheilsamkeit herrschen zu lassen. Und so bitten wir Sie, uns, sobald dies ohne Belästigung möglich sein dürfte, eine Zeichnung zu einem für uns bestimmten Grabmale anzufertigen, das 1800—2000 Dukaten kosten könnte und würde uns der gröſste Gefallen hiermit erwiesen werden. Da ferner, da wir noch nicht darüber entschieden haben, wo das Grabmal seinen Platz finden wird, so würden wir ihm am liebsten denjenigen geben, den Ew. Herrlichkeit als den passendsten bestimmen wird, und damit die Arbeit in jeder Weise dessen würdig sei, aus dessen Händen die Zeichnung hervorgegangen ist, so würde es eine ganz besondere Freundlichkeit sein, wenn Sie sich herbeilieſsen uns einen oder mehrere Ihrer Schüler, von denen Ew. Herrlichkeit über

Ich war nicht in Carrara. Möglich dafs Michelangelo, aus Vorliebe für den Ort, auch um Bildhauern auf diese Weise Beschäftigung zu verschaffen, eine Zeichnung gesandt hat, und dafs nach derselben ein in Carrara vielleicht sogar noch vorhandenes Grabmal zur Ausführung kam. Murray's Handbuch erwähnt nichts dergleichen.

In ähnlichem Tone ist ein Brief des Cardinals de' Pucci abgefafst, welcher den 28. August 1533 aus Igno an Michelangelo nach Florenz schreibt und ihn zu sich einlädt, um Pläne zu einer Brücke und einer Kirche für Igno zu entwerfen, welche beide nel temporale e nel spirituale danno la perfezione a Igno. Einen Maurermeister möge er gleich mitbringen. Pferde zur Reise würden ihm nach Florenz gesandt werden.

Auch hier käme es wohl darauf an, in Igno nachzuforschen, das, in der Nähe von Pistoja gelegen, von Pucci, damals Bischof von Pistoja, zu einer prachtvollen Villa erhoben wurde. Mehr finde ich nicht darüber. Da wir bei Vasari lesen, dafs Michelangelo zu 'unzähligen' Bauwerken die Zeichnungen geliefert habe, und da er bei dergleichen wie es scheint am seltensten abschlägige Antworten ertheilte, vielmehr oft mehr that als verlangt wurde, so ist leicht möglich dafs den Wünschen des Cardinals Folge gegeben wurde.

RAPHAEL'S ERSTER EINTRITT IN ROM. MAJOR KUEHLEN'S ENTDECKUNG EINER VOLLMACHT RAPHAEL'S. RAPHAEL'S THÄTIGKEIT IN SIENA UNTER PINTURICCHIO.

In dem bekannten Briefe Raphael's an seinen Oheim Ciarla vom 21. April 1508, dem Letzten was von seiner Anwesenheit in Florenz bisher Kunde gab, findet sich die Stelle:

— aueria caro sefosse posibile dauere una letera direcomandacione al gonfalonero difioreza dal. S. Prefetto. e pochi di fa io scrisse al zeo e a giouane daroma mela fesen auere: me saria grande utilo p linteresse de una certa stanza dalauorare la quale t(o)cha a sua .s. (signoria) de alocare ueprego se e posibile uoi melamandiate —*)

Passavant nimmt an, und ich habe früher selbst diese Meinung getheilt, es handele sich hier um ein Gemach das mit Malereien

*) Nach dem Facsimile. Der Abdruck bei Passavant ist in der Orthographie verändert.

auszuschmücken war, und es habe Raphael durch eine Empfehlung d Herzogs von Urbino diese Arbeit zu erlangen gehofft. Raphael, schreib er, sei um diese Zeit ein Mann von solcher Bedeutung gewes dafs er auf diese öffentliche Arbeit Ansprüche machen zu dürfe geglaubt.

Was gegen diese Auffassung einzuwenden wäre ist jedoch, da una stanze da lavorare ein Atelier und alocare vermiethen heiſs Nehmen wir dazu, dafs Raphael damals bereits Schüler beschäftig dafs er viele Werke zugleich in Arbeit hatte, überhaupt ein Küns von Ruf und zahlreichen Aufträgen war, so ist es gar nicht no wendig, diesen deutlichen Worten einen Sinn unterzulegen, den unbefangen betrachtet nicht haben können.

Es handelte sich wahrscheinlich um einen grofsen, gut gelegen Raum in einem öffentlichen Gebäude, den mehrere Künstler im A hatten und bei dem er den Vorzug zu haben wünschte.

Die angeführte Stelle des Briefes enthält aber ein Zweites, d von Wichtigkeit ist. Passavant übersetzt: — Es wäre mir sehr li wenn es möglich wäre, einen Empfehlungsbrief von dem Präfe an den Gonfaloniere in Florenz zu erhalten, wie ich es vor we Tagen dem Oheim und dem Giacomo geschrieben habe, dafs s mir ihn von Rom kommen lassen —. Dies geht nicht a Das 'da roma' steht so, dafs man es auf Giovanni beziehen und dessen Beinamen fassen könnte, und in der französischen Ausg. sche Passavant die Sache so zu nehmen indem er schreibt (I, 104): j

[redacted]

auere e uoglione sia roghato msſ. | franciesco notaro deladitore d(?) fidem Jde | raphaello dipintore ĩ roma M. D. VIII.

danari ami adare msſ. bernardo de biny | p la pensione delofìcio mio de luglio M. DII duc. XCIIII. p la pensione de dicembrio. duc. XCIIII

dinari ame adare msſ. lucha. e sono fiorini doro ĩoro | septãta luy ebe al bancho deghaddi el DXIIII e tucti | dinari ami a dare elueschouato e sono duc. L. dunanno. ∾

Deutsch:

Den fünften März in Rom.

Es wird durch mich den Maler Raphael aus Urbino hier (q = qui?) in Rom an Herrn Angelo Canigiani aus Florenz, Sohn des Herrn Domenico, der Auftrag ertheilt alles Geld von wem es immer sei und von wem ihm bekannt ist daſs man mir dessen zu zahlen habe, für mich einzutreiben, und wird der Notar des Auditors, Francesco, hiermit ersucht diese Vollmacht zu bestätigen. Derselbe Raphael, Maler, in Rom 1508.

Geld hat mir zu zahlen Herr Bernardo Biny: als Gehalt für mein Amt im Juli 1502 94 Ducaten, als Gehalt für December 94 Ducaten.

Geld hat mir zu geben Herr Luca, und sind es 70 Goldgulden in Gold, — ? — und alles Geld das mir der Bischof zu zahlen hat, nämlich 50 Dukaten für ein Jahr.

Diese Vollmacht und der Brief vom 21. April beweisen, daſs Raphael sich im März 1508 in Rom befand, im April jedoch wieder nach Florenz zurückgegangen war und noch von Rom aus dort ein Atelier zu miethen gesucht hatte, sei es für die Werke welche er unvollendet zurücklassen muste wenn er dann wieder nach Rom reiste, sei es weil er den römischen Aufenthalt überhaupt nur als eine temporäre Abwesenheit ansah. Hiermit stimmte, daſs Giulio II, Vasari zufolge, erst nachdem er Raphael's Schule von Athen gesehen, ihm umfangreichere Aufträge zu Theil werden lieſs.

Daſs er sich in der That Anfangs in Rom immer noch für einen Florentiner ansah, erhellt nun auch aus einem andern Schriftstücke, das jetzt erst verständlich wird, einem auf der kaiserlichen Bibliothek zu Paris befindlichen, Passavants französischer Ausgabe im Facsimile beigegebenen Zettel:

Jo Raphaello so contento q̃to (quanto) de sopra e scritto e i fede ho facta questa | de mia mano In Roma die dicta et sono contento hauer Il mio pagamento | vz duch cento finita tucta la opera nõ obstante quanto nelpenultimo | capitulo se contiene

Eluostro raphaello dipintore | I fioreza.

Deutsch:

Ich Raphael bin mit dem Obenstehenden einverstanden und habe zur Bestätigung dies eigenhändig aufgesetzt, in Rom, an dem genannten Tage, bin auch damit einverstanden, meine Bezahlung hundert Dukaten nämlich, nach Beendigung des ganzen Werkes zu erhalten, ohne dafs was im vorletzten Paragraphen enthalten ist dem entgegenträte. Euer Raphael, Maler, in Florenz.

Die Unterzeichnung eines Contraktes offenbar, den Raphael in Rom einging und in Florenz durch besondere Erklärung vollzog. Von Wichtigkeit wäre die Auffindung des Contraktes selber, von dem wir nicht wissen, worauf er sich bezog. Auf die Malereien im Vatikan schwerlich, da die Summe zu gering erscheint.

Raphael's Berufung nach Rom und sein erstes Auftreten dort verlieren hierdurch freilich an romantischem Schimmer, gewinnen dafür aber an Natürlichkeit. Er kam nach wohlüberlegten vorbereitenden Schritten und löste sich erst allmählich von Florenz los, w. sein Atelier einstweilen fortbestand; ob in jener 'stanza', über welche der Gonfalonier (Soderini) zu verfügen hatte, bringt vielleicht ein anderer Fund zu Tage. Man könnte Rechnungen entdecken die e

[redacted]

damals mit ihm in Verbindung gestanden. 1502 jedoch erhielt Pinturicchio den Auftrag die Bibliothek des Domes von Siena zu malen und nahm Raphael mit sich. Am letzten Juni ward der betreffende Contrakt zwischen Pinturicchio und dem Cardinal Piccolomini in Siena unterzeichnet; Raphael's oficio aber fällt in den Juli: sollte Bini damals in Diensten des Cardinals Piccolomini, nachmaligen Pio III, gestanden und Raphael in den Contrakt mit eingeschlossen haben? Nein, denn es findet sich in dem erhaltenen, Vas. V, 286 am bequemsten abgedruckten Aktenstücke weder Bini's noch Raphael's Name.

Eine andere Hypothese deshalb.

Ausdrücklich werden in diesem Contrakte die Garzoni erwähnt, welche Pinturicchio sich zur Hülfe mitnehmen würde, und dafs darunter wirkliche Maler verstanden waren, geht aus dem Paragraphen hervor, in welchem Pinturicchio nur die Köpfe selbst zu malen verpflichtet wird. Er also miethet seine Gesellen, hätte Raphael folglich in seinen Diensten mitnehmen müssen, und dem auch entsprechen Vasari's Worte 'essendo amico di Raffaello, e conoscendolo ottimo disegnatore, lo condusse a Siena; dove Raffaelo gli fece alcuni dei disegni e cartoni di quell' opera.' Nun war Pinturicchio's eigentlicher Name Bernardo di Betti. Ferner, Major Kühlen schreibt mir ausdrücklich, es fehlten in dem Dokumente durchweg die Punkte über den i. Folglich darf sowohl Beny als Biny gelesen werden. Nichts aber gleicht sich in Raphael's Schrift mehr als ein n und ein doppeltes t. Wahrscheinlich steht di Bettj da, und Major Kühlen, dem jener Bernardo Bini aus Quittungen Michelangelo's ein wohl bekannter Name war, las in sehr natürlichem, ja nothwendigem Irrthume Biny.

Und so hätten wir hier von Raphael's Hand die Bestätigung, dafs er im Juli und December 1502 in Pinturicchio's Diensten arbeitete.

LIONARDO'S ERSTE SKIZZE ZUM CARTON DER REITERSCHLACHT.

Vasari erzählt, wie Raphael während seiner florentiner Lehrzeit nach den Cartons des Lionardo und Michelangelo gezeichnet habe, und es pflegt darauf hin eine Zeichnung, einst in Ottley's Sammlung,

und von ihm im Facsimile herausgegeben, jetzt in Or
Probe dieser Thätigkeit Raphael's angeführt zu werden. W
auf dem Blatte eine mit der Feder hingeworfene Skizze de
kampfes von Lionardo, übrigens zwei Studienköpfe und zwe
mit dem Metallstifte gezeichnet.

Mit dem Edelinckschen Stiche verglichen zeigt die Co
Abweichungen, die nicht als willkürliche Veränderungen
Hand Rubens', nach dessen Oelskizze Edelinck bekanntli
betrachtet werden dürfen. Der Reiter, welcher den Stiel d
gepackt hat, wendet bei Edelinck die Ellenbogenspitze de
Armes nach oben, während sie auf jener Zeichnung na
geht. Der Reiter welcher die Fahne am Tuchende faſst, h
Tuch bei Edelinck um den Arm gewickelt, während es
Skizze frei hinflattert. Die dem Raphael zugeschriebene Z
zeigt zwei, mit den Stielen sich kreuzende Fahnen, Edel
gegen nur eine einzige, welche an der Stelle aber, wo
Stiele sich kreuzen, hier eben zerbrechen will und dadu
ähnlichen Winkel bildet.

Beurtheilen wir diese drei Punkte im Verhältnisse zu
Composition, so erscheinen Edelincks Varianten als Verbe
so vorzüglicher Art, daſs es, wie gesagt, fast unmöglich is
Veränderungen aufzufassen die Rubens sich bei der Arbeit
erlaubte. Es sind neue Motive in die Composition hinein
Die Wendung des Armes nach oben verstärkt die Energie
ters. Das Umwinden des Armes mit dem Fahnentuche ist e
glücklicher Gedanke, und das Einknicken des Fahnenstieles,
jene zwei Fahnen der Skizze zu einer einzigen werden, c
den Kampf im höchsten Grade. Meiner Ansicht nach konnte
Meister derartige Verbesserungen an diesem Werke anbringen,
selbst nämlich.

Wie aber kam Raphael dazu, Dinge zu copiren, die
abgeändert hatte und die sich auf seinem fertigen Carton
nicht fanden? Am einfachsten löst sich die Frage durch
nahme, daſs die dem Raphael zugeschriebene Zeichnung
von ihm herrühre, sondern daſs sie die vielleicht erste
Notirung des Gedankens von Lionardo's Hand selber sei.
um so eher in der Lage, so urtheilen zu dürfen, als di
auf dem Blatte sich vorfindenden Studien durchaus in L
Manier gehalten sind. Passavant sagt darüber II, 508:

532. Combat pour le drapeau. — D'après le carton de Léonard de Vinci. C'est le groupe, si connu, des cavaliers, que Raphaël semble avoir dessiné de souvenir sur une feuille remplie d'autres esquisses, savoir: une tête de vieillard vue de profil, dont le caractère se rapproche du style de Léonard de Vinci, quoique le faire soit tout raphaélesque. Au côté droit se trouve la tête d'un jeune moine semblable au saint Benoît de la fresque de l'année 1505, dans l'église S. Severo, à Pérouse, et deux mains, dont l'une tient un livre. Beau dessin à la pointe de métal et rehaussée de blanc.

In der deutschen Ausg. (II, 581): Kopf eines ältlichen Mannes, seiner Bildung nach ganz in der Art des Leonardo da Vinci behandelt, die Schraffirung ist die dem Raphael eigenthümliche etc.

Was Passavant über die Schraffirung urtheilt, ist unerheblich und ohne faktische Grundlage, wie jeder zugeben wird, der Raphael's und Lionardo's Zeichnungen kennt. Die Aehnlichkeit des einen Kopfes mit dem des H. Benedictus der Freske zu Perugia mag zutreffen, allein der Ausdruck dieses Gesichtes ist so allgemein, daſs sich noch viel andere Mönchsköpfe auf andern Gemälden ohne Zweifel finden lieſsen, mit denen er Aehnlichkeit besitzt. Die Idee, Raphael habe die Gruppe aus dem Gedächtnisse gezeichnet, scheint mir kaum haltbar, da sich die Verhältnisse der Composition zu genau wiederfinden, und sich die drei Punkte auf die es hier ankommt, Raphael sicherlich zumeist in's Gedächtniſs eingeprägt haben würden. Viel natürlicher, das Blatt dem Lionardo zuzutheilen.

GEMÄLDE VON LIONARDO IN BESITZ DES GEHEIMERATH'S MENDELSSOHN.

Die beigegebene Photographie ist eine Reproduktion des früher bereits erwähnten Gemäldes in Besitz des Herrn Geheimerath Mendelssohn, das derselbe in dieser Weise zu publiciren mir freundlichst gestattet hat. Es war nicht leicht, ein passendes Negativ herzustellen, und würde es ohne die Geschicklichkeit und die mit künstlerischem Gefühl ausgeführte Nachhülfe des Photographen Herrn Milster, hier, vielleicht überhaupt unmöglich gewesen sein das Blatt zu Stande zu bringen.

Ich hatte den Pfeil in der Hand des jungen Menschen so aufgefaſst, als solle er eine symbolische Schmeichelei für denjenigen

Michael fallen zusammen, während sich in Christus J
Apollo vereinigen. Unsere Tafel zeigt die Züge eines
der eben aufhört ein Kind zu sein. Schöne Zeichnu
Lionardo's Hand sind erhalten geblieben, die diesen Typ
schiedenen Auffassungen bei großer Familienähnlichkeit
Eins der schönsten Blätter dieser Art befindet sich in
Lionardo's eigenthümliche Strichführung in vielen seiner
gen bringt, auch hier angewandt, eine unbeschreibliche
hervor.

Wie bei den meisten Werken Lionardo's, liegt bei den
die Frage nahe: ob es nicht eine Arbeit seiner Schule sei
rig, ja unmöglich ist es heut in manchen Fällen, zu en
ob der Meister die ihm zugeschriebenen Gemälde selbs
Vasari erzählt, mit welcher Kunst man ihn seiner Zeit
copirte. Lorenzo Credi habe es in solchem Maaſse versta
man das Original nicht herauserkannte, (— un quadro -
da uno di Lionardo, — ma tanto simile a quello di Lion
non si conosceva l'uno dell' altro. Vas. VIII, 204). Es wir
wenige ganz sichere Arbeiten ausgenommen, dieser Zweif
bestehen bleiben.

Das aber vermindert weder den Werth dieses Gemäl
den Genuſs an ihm in unsern Augen. Der Auffassung
es nur ein Werk Lionardo's sein. Diese Schwärmerei de
diese Zartheit der Modellirung hätte keiner von seinen

HOLBEIN'S REISE NACH FRANKREICH UND ERSTE REISE NACH ENGLAND. — DIE BRIEFE DES ERASMUS. — ERASMUS, PIRCKHEIMER UND DÜRER.

Es war längst bekannt, dafs die Briefe des Erasmus, wie sie in den beiden Ausgaben, der prachtvollen Basler und der genau chronologisch geordneten, mit den Ergebnissen späterer Publikationen bereicherten und so zum Gebrauche tauglicheren Leidener, vorliegen, unzuverlässig sind was die Daten anlangt. Eine kurze Lektüre mufs jeden der sich mit diesen Briefen zu beschäftigen Veranlassung findet, auch ohne vorherige Andeutung darauf führen.

Eine Anzahl dieser Schriftstücke sind von Wichtigkeit für das Leben des jüngeren Holbein. Gerade bei den hier einschlägigen nun drängt sich die Vermuthung falscher Daten sofort auf. Da ist ein Schreiben des Thomas Morus vom December 1525, worin Holbein (der gebrauchte Ausdruck 'sperarat' läfst gar keine andere Deutung zu) als bereits anwesend in England genannt wird, während ein Empfehlungsbrief für die Reise dahin erst aus dem Herbste 1526 datirt ist. Dieser Umstand genügte, mifstrauisch zu machen gegen die vorhandenen Zahlen. Eine Prüfung des Gesammtinhaltes der Briefe hätte die entstandene Verwirrung längst aufdecken sollen; die Remedur ergiebt sich ohne Schwierigkeit.

Doch ich beginne mit dem ersten der Briefe des Erasmus, in welchem Holbein überhaupt erwähnt wird.

Erasmus schreibt an Pirckheimer den 3. Juni 1524: — 'Et rursus nuper misi in Angliam Erasmum bis pictum ab artefice satis eleganti. Is me detulit pictum in Galliam. Rex denuo me vocat.' — 'Und kürzlich erst wieder habe ich zwei Portraits von mir nach England gesandt, gemalt von einem nicht ungeschickten Künstler. Dieser hat ein Portrait von mir mit nach Frankreich genommen. Der König beruft mich von neuem dahin.'

'Rursus' bezieht sich auf frühere Portraits, von denen später die Rede sein wird. 'Nuper' ist ziemlicher Ausdehnung fähig. Waagen citirt ein in England befindliches Portrait des Erasmus von Holbein mit der Jahreszahl 1523. Sagen wir also: Holbein hat den Winter 1523 auf 24 zur Anfertigung dieser drei Stücke benutzt und

sich, während die für England gearbeiteten durch andere Gelegenheit ihrem Bestimmungsorte entgegengingen, mit einem dritten Bildnisse selber nach Frankreich aufgemacht; die Vermuthung liegt nahe: an den Hof des Königs, der Erasmus, wie dieser selbst schreibt, mit goldenen Bergen 'montibus auri' an sich zu ziehen suchte. Daß dieser artifex satis elegans Holbein sein müsse, dagegen wird Niemand etwas einzuwenden haben.

Von den neuesten Biographen Holbein's wird diese Reise unerwähnt gelassen.*)

Wie weit Holbein in Frankreich gekommen, ob er dort etwas gearbeitet, und wie lange er geblieben, wissen wir nicht. Erlaubt wird es scheinen, das auf dem Louvre befindliche Portrait des Erasmus mit jenem dritten Bildnisse vom Jahre 1523—24 zu identificiren.**) Erasmus besaſs manchen Freund in Paris, an den er den Künstler empfehlen konnte; in den uns erhaltenen Briefen ist

*) Ulrich Hegner in seinem Buche über Holbein den jüngeren führt den Brief an und druckt sogar pag. 140 die Stelle, auf die es ankommt, lateinisch ab. Die neuesten Biographen übergehen sie. Ich fürchte, die Sache hat folgenden Zusammenhang. Dem Briefe fehlte die Jahreszahl und deshalb lieſs man ihn in der Leidener Ausgabe anfangs fort, nahm ihn jedoch, da sich 1524 aus dem Inhalt sofort ergeben muſste, in den Appendix auf. Hegner dagegen citirt ihn mit der Jahreszahl, und läſst das Monatsdatum fort. Nun durchsuchten die neueren Bearbeiter Holbein's wahrscheinlich die Briefe vom Jahre 1524 nach der betreffenden Stelle, lieſsen jedoch die im Appendix enthaltenen unberücksichtigt, fanden also nichts, und schwiegen nun lieber ganz. Ulrich Hegner's Buch wird von

[redacted]

hin aus jener Zeit fehlt jede Andeutung. Vielleicht wurde bewirkt durch Erasmus' Einflufs, dafs Holbein das Portrait Franz des Ersten malen durfte, welches (als eins unter mehreren) sich in der Sammlung der Königin von England findend, diesen Menschen in abschreckender Wahrheit zeigt.*)

Die Reise nach Frankreich ist jedoch in viel weitgreifenderer Weise der Berücksichtigung werth für Holbein.

Bekanntlich fehlt es bei keinem unter den Malern ersten Ranges so sehr an Material, um den Lebenslauf, sowohl was äufsere als was innere Schicksale anlangt, festzustellen. Die meisten Zahlen finden sich doppelt. Geboren soll er sein 1495 und 98, nach Basel gekommen sein 1516 oder 17, in England gewesen sein 1526, 27, 28 und wie die Zahlen weiterhin lauten, gestorben sein 1543 und 54 (denn dafs er mit dem 1543 gestorbenen Holbein identisch sei, ist, so unzweifelhaft es mir selbst erscheint, dennoch nicht erwiesen, und zudem eine ganz neue Entdeckung).

Diesen Unsicherheiten reihen sich jedoch viel wichtigere an. Holbein soll ehe er nach Basel gelangte, als 17 (oder 19) jähriger junger Mann in Augsburg bereits eine ganze Thätigkeit in prachtvollen Resultaten hinter sich gelassen haben, um in seiner zweiten Vaterstadt dann beinahe roh und wie von neuem zu beginnen.

Niemals, scheint mir, ist einem Manne von geschichtlicher Bedeutung (ich rede absichtlich so allgemein) eine seltsamere Erbschaft aufgedrängt worden als diese angeblichen Jünglingswerke dem jüngeren Holbein. Als Kind beinahe noch (Waagen, der am Geburtsjahr 1498 festhält, sagt: siebzehnjährig) soll er das umfangreiche Augsburger Altarwerk: den heiligen Sebastian nebst Flügelbildern, sämmtlich heute in München, geschaffen haben. Diese herrlichen Gemälde, ohne Namen und Jahreszahl, müssen jedem der unbefangen davortritt, als die Arbeiten eines gereiften Mannes erscheinen, welcher, nachdem er sich aus dem Einflusse der älteren deutschen und italienischen Schule (denn der Sebastian ist durch-

*) Waagen will dieses Portrait Holbein nicht zuertheilen. In England dagegen hält man an der Bezeichnung fest und, wie mir scheint, mit vollem Rechte, denn wer aufser Holbein sollte im Stande gewesen sein, diesen König mit solcher, ich möchte fast sagen, verrätherischen Treue, abzukonterfeien? Eine Photographie ist publicirt worden, ein wenig theuer, dafür aber auch von der Vortrefflichkeit, welche die englischen Arbeiten dieser Art auszeichnet.

weg unter italienischem Einflusse entstanden, wie sich an den einzelnen Figuren nachweisen läfst) zu selbständigem Schaffen durchgearbeitet, hier, in jahrelanger Arbeit vielleicht, das Haupt- und Schlufswerk seiner Thätigkeit zu Stande gebracht hat. Gar nicht denkbar, dafs ein junger Mann von 17 Jahren das gemalt. Ich würde darauf bestehen es liege eine Fälschung vor, selbst wenn des jüngern Holbein's Name auf den Tafeln stände.*)

Derjenige Maler, der jene Augsburger Tafeln malte, kann hinterher die Basler ersten Stücke nicht gemalt haben. Die neuesten Biographen Holbein's erklären den Uebergang entweder überhaupt nicht, oder suchen mit Hypothesen ohne Wahrscheinlichkeit darüber hinwegzukommen. Waagen begnügt sich damit, es 'bewunderungswerth' zu nennen, dafs Holbein siebzehnjährig dergleichen gemalt, während anderweitig die Vermuthung aufgestellt wird: die frühesten Baseler Sachen seien wohl nur rasch gemalte Dekorationsstücke gewesen, daher der Abstich. Hätte der Meister, der die Augsburger Werke malte, auch noch so rasch und für vorübergehende Zwecke arbeiten wollen, niemals würde er in die Manier haben verfallen können, welche die ältesten Baseler Produkte Holbein's kennzeichnet.

Hätte Holbein die heilige Barbara und Elisabeth hinter sich gehabt, als er so blutjung in Basel erschien, so hätte er als malerisches Wundergenie dort auftreten müssen, das in seinen ersten Werken bereits mit Dürer zu rivalisiren im Stande war. Und diese

burger Sachen zu malen im Stande wäre, diese Meisterschaft erworben haben solle. In 1, in 2, in 3, in 4 Jahren?

Raphael's und Dürer's Entwicklung kennen wir von frühen Zeiten an, beides gewifs aufserordentliche Genies, die unter den günstigsten Verhältnissen emporkamen. Wir haben vor Augen was sie in ihrer Jugend zu leisten im Stande waren, von Raphael zumeist liegen die Belege vor. Kein Maler jemals kam mit so überquellendem Talente auf die Welt als er, und bei keinem trug Talent so frühe Früchte. Nun vergleichen wir was Raphael mit 17, 19 oder 20 Jahren malte oder zeichnete mit den Augsburger Gemälden und, um auch das gleich mit abzuthun, mit den sogenannten Holbeinschen Skizzenbüchern. Auf der Stelle zeigt sich worin der Unterschied liege. Nehmen wir Raphael's Sposalizio, das er 1504, mit 21 Jahren also, vollendete. Wie da Nachahmung Perugino's, Schüchternheit eigenen Gefühls, und noch eine gewisse allgemeine Idealität der Naturauffassung sich vereinigen. So wie diese Maria dasteht, sieht ein junger Mann von 21 eine Frau vor sich, wenn er sie ideal gestalten will. Wie jene heilige Elisabeth und Barbara aber uns erscheinen, steht einem Vater etwa eine bewunderte und geliebte Tochter vor Augen. Und nicht anders mag es sich mit dem (Berlin-)Augsburger Skizzenbuche verhalten. So bringt, scheint mir, ein gereifter Mann Portraits zu Papiere, mit einer Hand, die längst gar nicht mehr weifs, dafs man bei einem Striche zögern oder sich irren könne.*)

Ob Holbein der Vater all dies nun geschaffen haben müsse, weil Holbein der Sohn es nicht geschaffen haben kann, ist eine Frage die einstweilen ungelöst bleiben mufs. Was Holbein den jüngeren anlangt, als er nach Basel kam, so war er ein Junge (wie der Basler Magistrat 1545 seinen eben so alten Sohn nennt), und wieviel er vermochte, zeigen wohlbeglaubigte Arbeiten dieser Zeit. Hier erst begann Holbein's Thätigkeit und seine Laufbahn. Es charakterisirt ihn ein anfangs unbeholfen fast in's Gemeine gehender Realismus, und die so entstandenen Werke entsprechen sowohl seinem Alter wie seinen Neigungen. Noch einmal komme ich auf jene Augsburger Sachen zurück: man betrachte die heilige Elisabeth der Münchener Gallerie. Welche Haltung, welch reine frauenhafte Grazie, welche durchaus gleichmäfsige Vollendung über das gesammte

*) Einige Blätter scheinen Dürer's Handschrift zu tragen.

Werk sich erstreckend! Welch ein Zusammenfluſs der Linien! Man verfolge das Gefältel des Schleiers, der das Gesicht leise umgiebt, man sehe wie der Contour des Körpers hier frei und scharf sich abzeichnend, dort wieder im Gewand sich verhüllend, die herrliche volle Gestalt bald zeigt, bald wieder, indem er sie nur ahnen läſst, um so reiner vor uns hinstellt. Verdunkeln wir nicht dem uns unbekannten Meister dieser Gemälde seinen Ruhm dadurch, daſs wir für möglich halten, ein 17 jähriger Mensch (sei es ein Holbein) habe das zu malen vermocht. Lassen wir den Traum von Holbeins Augsburger Jugendthätigkeit schwinden und wenden uns aus dem Gebiete unmöglicher Hypothesen in das Reich natürlicher Wahrscheinlichkeit.

Hegner beginnt sein Buch damit, Holbein als Basler Product hinzustellen, und das ist der richtige Ausgangspunkt. Basel war der Ort, wo Culturen verschiedenartiger Länder zusammenstieſsen, wo schweizerisches, deutsches und burgundisches Wesen, an der südlichsten Grenze des Reiches nach Westen hin, frei sich vereinigte. Man war rascher, heftiger, als im übrigen Deutschland, nur ein paar Schritte brauchte es nach Frankreich hinüber; zwischen Rhone und Rheinmündungen ging die groſse Straſse, die älteste in Europa über Basel. Basel war voll von Kunstwerken (die Zerstörung 152. wäre sonst nicht so umfangreich gewesen), kaum aber hatte es eine eigene Schule. Deshalb durfte Holbein, dem in Augsburg solche Freiheit nie gegönnt gewesen wäre, in Basel sich wenden wohin er

Nachricht über ihn stellt sich in jeder Weise so beglaubigt uns dar, als die Van Manders: Holbein sei nicht dort gewesen, während nichts so sehr zu seiner Art stimmt, als dafs er in Frankreich war.

Aber was thun seine neuesten Biographen? Während sie die Reise nach Frankreich in den Brunnen fallen lassen, schicken sie Holbein nach Italien. 1519 soll er die Fahrt unternommen haben. Von Luzern aus über den Gotthard und Bellinzona nach Mailand, vielleicht sogar nach Pavia. Nach Mailand, weil er Lionardo's Fresko dort gesehen haben müsse, nach Pavia, weil die Certosa ein so bedeutendes Werk der decorativen Frührenaissance sei. Zurückgekehrt dann von dieser Reise, mache sich ein starker Einflufs Lionardo's bei Holbein geltend, der z. B. in der malerischen Behandlung des Christus im Grabe erkennbar sein soll.*)

Holbein hat manches mit Lionardo gemein. Ein gewisses Gleichklingen der äufserlichen Schicksale ist bemerklich: dafs ihre Wege so versteckt sind; dann aber auch eine Aehnlichkeit des Charakters, keine Spur aber nachweisbar von künstlerischem Einflufs Lionardo's auf Holbein.**) Nichts zudem unterscheidet beide so sehr, als der

*) Ueber das Lissaboner Gemälde, das Holbein anno 1519 gemalt haben soll, spreche ich hier nicht, weil nur eine Photographie vorliegt. Wahrscheinlich wird sich später erweisen, dafs dieses Werk mit ihm eben so wenig zu thun hat als die Augsburger Gemälde. Wie man für möglich halten kann, derselbe Meister habe zu etwa derselben Zeit dieses Gemälde und die ersten Arbeiten zu Basel malen können, begreife ich nicht. Noch weniger, wie einer der 17jährig die heilige Elisabeth gemalt hat, 21jährig die, soviel der Anschein zu urtheilen erlaubt, ein wenig manierirt aufgefafsten Figuren der Lissaboner Tafel zeichnen konnte. Warum denn soll Holbein der Vater für diese nicht genannt werden? Was weifs man denn von ihm, das ihn als unfähig dafür hinstellte? Schon das müfste auf ihn aber kommen lassen, dafs hier noch entschiedener das Werk eines älteren Mannes vorzuliegen scheint. — Bei dieser Gelegenheit eine Bemerkung über die in Berlin befindliche Zeichnung eines leeren Wappens, das von zwei Landsknechten gehalten wird. In der darum angebrachten Architektur findet sich ein Fries, eine Kampfscene zwischen Reitern und nackten Männern, die halb im Wasser waten, darstellend. Diese Composition erinnert der Form nach sowohl, als besonders was einzelne Gestalten anlangt, an die von mir in diesen Heften besprochenen Kampfdarstellungen, die Bartel Beham gestochen hat, zumal an das mit 1528 bezeichnete Blatt. Will man nun annehmen, Holbein habe derartiges erfunden, so kann nichts dagegen eingewandt werden, wenn das Wappen, wie die neuesten Biographen thun, in das Jahr 1520 etwa gesetzt wird. Nehmen wir dagegen an, Holbein habe seinen Fries in Anlehnung etwa an Beham's Stich gezeichnet, so müfste das Wappen etwa 10 Jahre später angesetzt werden.

**) Scheinbare Beweise des Gegentheils kommen nicht in Betracht. Hätte Holbein Lionardo's Abendmahl in Mailand gesehen, so wäre das seinige anders.

Umstand, dafs Lionardo stets zum Typischen dringt, Holbein niemals. Lionardo abstrahirte der Natur ein Ideal; seine Jünglingsköpfe, Frauenköpfe und Gestalten gleichen sich und erweckten Nachahmung. der träumerische Blick, der lächelnde Mund, das Sanftgebogene der Bewegungen des Körpers —, wer hat das nicht beobachtet? Nichts davon bei Holbein. Seine Dresdener Madonna ist durchaus über das Gemeinwirkliche erhoben, ohne Anflug von Typischem aber: unmöglich, in die von ihm so eingeschlagene Richtung nachahmend einzutreten etwa.

Holbein gleicht Shakspeare darin, dafs seine Gestalten etwas verzweiflungsvoll Wirkliches haben, als lebten sie lebendig-leibhaftiges Dasein, die einen als könnten sie nicht sterben, die andern als müfsten sie ewig sterben vor unsern Augen. Wenn ich Romeo und Julia heute lese, so schaudert mich, dafs diese beiden, die ich vor zwanzig Jahren sterben sah, von neuem und ewig wieder diesen Weg vom rasendsten Glücke zur furchtbarsten Vernichtung zurückzulegen gezwungen sind. Sie haben etwas von Dante's Gestalten von dieser Francesca und ihrem Geliebten, die, nicht lebend und nicht todt, ewig von den Schauern ihres letzten Augenblicks durchbebt werden. Holbein's todter Christus vom Jahre 1521 flöfst uns etwas wie die Erwartung ein (was das Bild auch wohl so berühmt gemacht hat, denn zu allen Zeiten ist von ihm die Rede als eines Stückes das in Basel gesehen werden müsse): die Fäulnifs müsse dem grauenhaften Anblick doch endlich ein Ende machen. Das

[redacted]

darin. Ein Leben in der Phantasie ist ihnen unbekannt, und geht nur wenigen auf, die die Fähigkeit es zu begreifen den Deutschen verdanken; die meisten wissen gar nicht wovon die Rede sei. Es kann mir nicht in den Sinn kommen, damit einen Tadel begründen zu wollen, auch ward es nie so genommen wenn ich mich Schweizern gegenüber darüber aussprach; im Gegentheil, man that sich etwas zu Gute darauf und leitete daraus verschiedene politische Fähigkeiten und Vortheile ab, die uns Deutschen mangelten.

Spiegelt sich das nicht in Holbein wieder? Erscheint nicht sein wiederholtes Hinübergehen und schliefsliches Sitzenbleiben in England als die Folge des natürlichen Triebes: was seiner Natur am gemäfsesten war, da aufzusuchen wo es sich am vollsten entwickelt hatte zu jenen Zeiten? Holbein malte wenig historische Bilder dort, aber Portraits! Wer kennt nicht die Reihen von Gemälden und Zeichnungen, in denen er uns die Blüthe des englischen Adels vorführt? Keine phantastischen Anschauungen machten ihm das Herz schwer, die nach Erlösung drängten — darstellen wollte er was er sah, und sich vom Rauschen des grofsen Stromes, der ihn trug so gut wie die andern, angenehm um die Zeit betrügen lassen wenn er nicht arbeitete. Das, wenn wir uns erlauben wollen, uns von dem persönlichen Charakter des Mannes eine Vorstellung zu machen ohne das Ueberlieferte weder geradezu zurückzuweisen noch als authentisch anzuerkennen, mag Holbein's Element gewesen sein. Er war der Diener eines Königs, der, wenn er auch nicht als ganz so bedenklicher Herr erscheint wie Cesare Borgia einst, dem Lionardo diente, doch allerlei an sich hatte. Und so auch wohl die grofsen Herren die er malen muste. Aber ich meine, es sollte auch heute manchen Künstler und manchen Hofmann geben, die ein solches Leben in solcher Stimmung begreifen und es nebenbei, bei sanfter ironischer Verachtung, im Stillen für das genufsreichste und bequemste halten werden. Daher auch nicht zu bemänteln, dafs Holbein Frau und Kinder in Basel sitzen liefs, und, als er in London kaum 50 Jahre alt an der Pest starb, ein Pferd, wenig Hausrath, Schulden und ein paar Kinder zurückliefs, von deren Mutter im Testamente weiter nicht die Rede ist. Vorausgesetzt dafs es das seinige sei; doch mag es, wie gesagt, wohl als erwiesen gelten.

Doch ich komme auf die französische Reise zurück. Statt diese zu übergehen, statt für sie eine italienische Reise, die ebenso

unmöglich beinahe, als unnachweisbar ist, einzuschieben, hätten die neuesten Biographen, wenn sie Holbein und Lionardo da Vinci doch einmal zusammenbringen wollten, letzteren mit seinem in Frankreich (Fontainebleau?) befindlichen Portraits Einflufs auf Holbein ausüben lassen sollen. Hier wäre dergleichen möglich wenigstens, hier wo es sich nur um das malerische Packen von Persönlichkeiten handelt, obgleich sich eben so leicht das nach dieser Richtung hin Holbein auszeichnende nur aus dem eigenen Wesen heraus ableiten läfst. Jedenfalls aber mufste was er in Frankreich und den Niederlanden sah, seinen Neigungen jetzt gerade bedeutend entgegenkommen. Nirgends, zu jener Zeit, fand er solche Nahrung für den seiner Natur entspringenden Realismus. Ich glaube wer sich hier auf ein vergleichendes Studium einlassen wollte würde in der That manches, bisher als Holbein eigenwüchsige Gabe betrachtete, mit Recht oder Unrecht aus fremd aufgenommenen Eindrücken zu erklären versuchen. —

Indefs ich kehre zu dem zurück, was sich aus Erasmus' Briefen für Holbein weiter ergiebt.

Die Annahme war eine ausgemachte bisher: dafs seine erste englische Reise in den Herbst 1526 falle. Hier nun trägt das den Beweis liefernde Schriftstück, ein Brief des Erasmus an den Rathsherrn Petrus Aegidius zu Antwerpen, irrthümliche Jahreszahl denn nicht 1526, sondern 1524 bereits ist er geschrieben worden.

Nachdem Erasmus darin seinem Antwerpener Freunde eine Ver-

(Messys) zu sehn und hast du keine Zeit selbst zu gehn, so lafs ihm durch einen deiner Gehülfen das Haus zeigen. Hier finden Künstler jetzt nichts zu thun. Er will nach England um etwas zu verdienen. Du kannst durch ihn sicher dahin schreiben. Lebe recht wohl.'

Erasmus' Erwähnung der von ihm edirten Briefe des Hieronymus macht die Correktur hier am anschaulichsten möglich. Am 4. September 1524 nämlich schreibt er dem Erzbischofe von Canterbury, er hoffe, das übersandte Portrait sei richtig angelangt (eins wohl von den beiden im Juni des Jahres erwähnten), dann aber: er habe den Hieronymus erst jetzt senden können, da man des zu frischen Druckes wegen mit dem Einbinden habe warten müssen. Dieser Brief ist richtig datirt (die drei ersten Bände der dem Erzbischof zugeeigneten Briefe des Hieronymus waren im August 1524 herausgekommen*)), der an Aegidius folglich nach ihm umzudatiren. Setzen wir aber 24 hier statt 26, so stimmt alles auf's vortrefflichste.

Ich conjekturire nun folgendermafsen. Das 'nuper' oben scheint im engeren Sinne aufzufassen, d. h. Holbein ging um die Zeit etwa nach Frankreich ab, wo die beiden Portraits nach England wanderten. In Frankreich fand er nichts mehr zu thun, da König Franz im Sommer nach dem Süden zu gehen genöthigt war und im Herbste gar nach Italien, um sich bei Pavia auf's Haupt schlagen zu lassen. Holbein kommt nach Basel zurück und macht sich, um es nach dieser Richtung hin jetzt zu versuchen, mit Empfehlungen seines Gönners nach den Niederlanden und England auf. Beide Briefe, den an Petrus Aegidius, wie den einige Tage später geschriebenen an den Erzbischof, gab Erasmus ihm mit, nebst einigen andern vielleicht, gleichfalls nach England gerichteten, von denen ich dies annehme weil sie sämmtlich das Datum des 4. September 1524 tragen.

Holbein hoffte in Antwerpen etwas zu verdienen. Das zeigen die Worte: 'ejus commendatione te non gravabo', die so gefafst werden können, dafs eine Empfehlung wenigstens erwünscht sei. Waagen will ein Portrait des Aegidius von Holbein's Hand in England gesehen haben, die weitere Hypothese wäre danach zulässig:

*) Panzer.

Aegidius habe den Empfohlenen des Erasmus durch diese Bestellung geehrt, so dafs Holbein nicht sogleich nach England weiter gegangen wäre. Alles, wiederhole ich noch einmal, Vermuthungen, die man aber doch aufzustellen nicht unterlassen kann.

Das nächste was wir wissen ist, dafs Holbein im December des Jahres 1524 sich in England befindet und dort schon einige Täuschungen erlebt hat. Der Brief des Thomas Morus vom 18. December 1525 ist gerade um ein Jahr zurückzustellen. 'Pictor tuus, lesen wir darin, Erasme charissime, mirus est artifex, sed vereor ne non sensurus sit Angliam tam foecundam ac fertilem quam sperarit. Quanquam ne reperiat omnino sterilem, quoad per me fieri possit efficiam.' 'Dein Maler ist ein wunderbarer Künstler, theuerster Erasmus, allein ich fürchte, er wird England nicht in dem Maße ergiebig finden, als er gehofft hatte. Dafür, dafs unser Boden jedoch nicht völlig steril für ihn bleibe, will ich das meinige thun.'*)

Reichliche Beweise, dafs der Brief in der That bereits im Jahre 24 geschrieben sei, ergeben sich. Erasmus litt im Herbste 24 arg an Steinbeschwerden: es ist die Rede davon in Morus' Briefe. Morus erwähnt den im October des gleichen Jahres erfolgten Tod Linacer's. Morus bespricht Luthers Brief an Erasmus und die Schrift des Erasmus, durch die er hervorgerufen ward: beides fällt ins Jahr 24, ward im Herbste aber neu aufgewärmt durch die üble Lage des Erasmus, der von seinen Gegnern für einen Freund Luthers ausgegeben, sich dagegen zu verwahren suchte, womöglich aber ohne

anzunehmen, Morus habe alle die Punkte gerade ein Jahr später berührt, wo diese Wolken längst durch andere verdrängt waren. Am allerdeutlichsten aber, wenn es noch weiterer Beweise bedürfte, redet was Morus über die von Erasmus beabsichtigte Herausgabe des 'Hyperaspistes' gegen Luther sagt, zu der er ihn in jeder Weise zu bewegen sucht. Die Schrift erschien aber 1525, konnte also im December dieses Jahres nicht im allgemeinen erst beabsichtigt werden. Und somit: nachdem Holbein im Herbste 1524 nach England hinübergegangen, wird gegen Weihnachten von dort aus in Morus' Briefe über seine ersten Erfahrungen Nachricht gegeben.*)

Dafs Holbein schon 1525 nach Basel zurückkehrte, scheint ein mit 1525 bezeichnetes Stück des Basler Museums 'Gefecht im Bauernkriege' zu beweisen. Jedenfalls war er im März 1526 wieder in der Heimath, einer von Herrn His-Häusler (dem einzigen Forscher, dem wir nach Hegner brauchbares Material für Holbein verdanken) aufgefundenen Rechnung zufolge. Völlig genügende Zeit bleibt ihm nun, innerhalb 1526 die Lais Corinthiaca und deren Pendant in Basel zu malen, während beide kleine Meisterwerke bisher zu allerlei Hypothesen nöthigten. Man wufste die offenbar niederländische Behandlung nicht mit der noch ungethanen Reise nach

---

*) Was über einen angeblichen Empfehlungsbrief des Erasmus für Holbein an Thomas Morus mitgetheilt wird, beruht, wie schon Hegner andeutet, auf Erfindung. Geheimerath Waagen spricht (Malerschulen I, 263) von dem mit MDXXIII gezeichneten Portrait des Erasmus in folgenden Ausdrücken: 'Dieses ist ohne 'Zweifel das Bild, welches Erasmus im Jahre 1525 seinem Freunde, dem Kanzler 'Thomas Morus zuschickte, um ihm eine Vorstellung von dem Werth Holbein's 'zu geben, indem er ihm denselben bei seinem, schon um diese Zeit beabsichtigten 'Besuch Englands empfahl' etc. Waagen, und diejenigen welche ihm nachschreiben, würden nicht im Stande sein, das Allergeringste an Belegen für diese Behauptungen beizubringen. Erasmus hatte sich (siehe weiter hinten) von Quintin Messys für Th. Morus malen lassen, und es ist keine Andeutung vorhanden, weder dafs er Morus späterhin ein zweites Portrait von der Hand Holbein's gesandt, noch dafs er sich in einem Briefe an Morus über Holbein ausgelassen. Ein paar empfehlende Worte mag er diesem mitgegeben haben, doch auch das nur eine Vermuthung. Im Gegentheil: schrieb Erasmus über Holbein in so kühlem Tone an Petrus Aegidius, dem gegenüber er sonst keine Umstände zu machen pflegt, so ist anzunehmen, dafs er sich bei Morus noch zurückhaltender geäufsert. In seinen Briefen an Pirckheimer nennt er Holbein niemals mit Namen.

Man könnte conjekturiren, der Erzbischof von Canterbury habe sich Holbein's angenommen (obgleich in Erasmus' Briefe nichts darauf hin abzielendes enthalten ist), allein es fehlen, soviel ich weifs, Andeutungen, zu welcher Zeit Holbein den Erzbischof malte, ob bei seinem ersten englischen Aufenthalte oder später.

den Niederlanden zu reimen. Holbein sollte sie von Antwerp
wo er rasch die neue Manier angenommen, noch vor der Abr
nach England, nach Basel geschickt haben! Er sollte sie überh
gar nicht gemalt haben! Sie sollten vor der Reise nach Antwer
in Basel entstanden sein, aber keinen niederländischen Ein
zeigen! Jetzt dürfen wir sie in aller Bequemlichkeit in Basel ge
werden lassen und in ihrer Behandlung die Frucht der ersten Re
Holbein's nach Frankreich, den Niederlanden und England se
während wir, was das Original, das Fräulein von Offenburg a
trifft, über Hegner's Hypothese nicht hinausgehen wollen, deren b
scheidene Andeutungen von neueren Biographen fast zu einem Ro
ausgesponnen worden sind. Es fragt sich, ob die Aufschrift ic
das heifst von Holbein sei. Sich mit einem Stücke Geld in d
Hand abmalen zu lassen, war jener Zeit nichts ungewöhnlich
Ein fein und anziehend gemaltes Portrait der hiesigen königlich
Sammlung, etwa aus Holbein's Zeit und die Arbeit eines Nied
länders, stellt ein junges Mädchen dar, beschäftigt auf einer Wa
Gold zu wiegen und den Beschauer ebenso fragend ansehend
uns die Lais Corinthiaca. Holbein malte den Bürgermeister Me
mit einem tüchtigen Goldstücke in der Hand: die einfachste B
zeichnung dafür dafs man wohlhabend sei. Nehmen wir auf d
andern Tafel den Amor dazu, mit dem das Fräulein von Offen
sich das zweitemal hat darstellen lassen, so bedeutet er hier
das Gold dort, dafs die Dame schön, reich und liebenswürdig

mit 1527 gezeichnetes Werk dort gesehen haben. Das volle Jahr 1526 kann er in Basel geblieben sein. Möglich dafs dort, — wo im festen Vertrauen darauf dafs Holbein 1526 fort gewesen sei, die Rechnungen für dieses Jahr vielleicht nicht so genau zur Durchsicht kamen —, sich nachträglich Aufschlüsse darüber finden. Dafs 24 und 25 gar nicht von ihm die Rede ist, erklärt sich gleichfalls nun: ebenso dafs mit dem Jahre 1523 die Zahlungen für die Malereien im Rathhause ihr Ende nehmen. —

Wie Holbein später aus England zurückkommend dann Morus' und seiner Familie Portraits mitbringt und Erasmus in Freiburg, wohin dieser sich nach einem Zanke mit den Baslern zurückgezogen, vorlegt, ergiebt sich ferner aus Erasmus' Briefen. Damit aber schliefst dessen Verhältnifs zu Holbein ab. Für Erasmus existirte die Kunst kaum. In den Colloquien, die alles doch berühren was das damalige Leben bewegte, ist so gut wie nicht die Rede von ihr. Das dagegen schliefst sich hier nicht unpassend an, was Erasmus neben Holbein zu Dürer in ein Verhältnifs brachte. Auch bei ihm handelt es sich um ein Portrait. Ja, fast nothwendig wird es, diese Dinge zu berühren, da hergebracht ist, Dürer's 1526 von Erasmus gestochenes Bildnifs mit Holbein's Auffassung zu vergleichen, um Dürer's geringere Befähigung für diese Art Arbeit in prägnanter Weise an's Licht treten zu lassen. Ich selbst, ehe ich die näheren Umstände kannte, nahm die Sache die ich an mehr als einem Orte so erzählt gefunden als sicher an, um so mehr als Holbein's Superiorität über Dürer als Portraitmaler in gewissem Sinne nicht zu bezweifeln war. Sei dem wie ihm wolle: das Beispiel war gerade hier schlecht gewählt, denn die Verhältnisse lagen so, dafs beide Meister sich hier gar nicht gegenübergestellt werden durften. Erasmus' Correspondenz mit Pirckheimer liefert den vollständigen Apparat für die Frage; es laufen auch hier falsche Daten mit unter.

Erasmus erwähnt Dürer's zuerst in einem Briefe an Pirckheimer. angeblich vom 19. Juli 1522.

'Durero nostro gratulor ex animo. Dignus est artifex, qui nunquam moriatur. Coeperat me pingere Bruxellae, utinam perfecisset.' 'Dürer wünsche ich von Herzen Glück. Ein der Unsterblichkeit würdiger Künstler. Er begann ein Portrait von mir in Brüssel. Leider vollendete er es nicht.' (Erasmus gebraucht pingere oder depingere stets ganz im allgemeinen.)

Weshalb Erasmus den Brief mit Dürer's Namen beginnt und ihm mit einer gewissen Feierlichkeit Glück wünscht, ist aus dem Folgenden weiter nicht ersichtlich. Hätte es sich um gelegentliche Grüfse gehandelt, so würde er das unfehlbar, seiner Gewohnheit nach, am Schlusse etwa und mit gleichgültigeren Worten angebracht haben. In Pirckheimer's Brief mufs etwas von Dürer enthalten gewesen sein, das zu so aufsergewöhnlicher Aeufserung Anlafs gab.

Wir sind in der Lage jedoch, eine Hypothese wenigstens aufzustellen, sobald wir auch hier das Datum des Briefes rectificiren.

Es wird in demselben ein Dankschreiben des Erzherzogs Ferdinand an Erasmus erwähnt für Zusendung der Paraphrase des Evangelium Johannis. Ferdinands Schreiben ist aus Nürnberg datirt und zwar vom 15. Februar 1523. Im Januar dieses Jahres war die von Erasmus herausgegebene Paraphrase, mit einer Zueignungsschrift an den Erzherzog im Druck fertig geworden. (Im Februar 1524 war Ferdinand gar nicht in Nürnberg.*)) Erasmus' Brief an Pirckheimer wird in den Juli 1523 zu verlegen sein. Wahrscheinlich nun hatte Pirckheimer von irgend einer Gnadenbezeugung geschrieben, welche Dürer während des Reichstages vom Bruder des Kaisers zu Theil geworden war, eine sehr natürliche Annahme. Vielleicht dafs Dürer die Ehre gehabt den Erzherzog zu portraitiren**). Und Erasmus, dem Ehrfurcht vor allem was von Oben kam, angeboren, begann seinen Brief mit jener Gratulation, deren Ehrenstelle ebensosehr dem hohen Herrn der ihre erste Ursache war, als Dürer persönlich ge-

fusili Erasmo, heiſst es darin, recte conjecturas. Felicius provenire solet ex materia cupro stannoque temperata. Et terminus, qui a tergo est, obstat, quominus facies feliciter exprimatur. Id velim istos tentare. Gaudeo Durero nostro sutorem suum contigisse, cui ex me multam dices salutem'. 'In Betreff der Medaille hast du Recht. Bei einer Mischung von Zinn und Kupfer pflegt dergleichen besser zu gerathen. Und der Terminus auf dem Revers, gerade hinter dem Kopfe, verhindert daſs dieser gut heraus kommt. Dies sollte man versuchen. Es amusirt mich daſs Dürer seinen Kritiker gefunden hat' (Anspielung sowohl auf den Schuster des Apelles, als auf seinen literarischen Gegner Sutor) 'den ich vielmal zu grüſsen bitte.'

Pirckheimer nämlich hatte, im December 23 muſs es gewesen sein, sich in einem Briefe über die Medaille ungünstig ausgesprochen und zugleich erzählt, Eduard Leus, ein vornehmer englischer Theologe, der bereits gegen Erasmus aufgetreten war (und bald in der heftigsten Weise von neuem auftreten sollte) halte sich in Nürnberg auf und nehme Interesse an Dürer's Malerei, an der er jedoch mancherlei zu tadeln finde.

Es geht dies hervor aus einem Briefe des Erasmus vom 8. Februar. 'Prioribus literis tuis jam respondi quibus nunciabas, Leum adesse, ac de Dureri tabulis censuram egisse. An meas acceperis, non satis quivi ex tuis literis intelligere.'

Pirckheimer also hatte Erasmus' Brief vom 9. Januar zwar beantwortet, in dieser (verlorenen) Antwort jedoch sich über das was Erasmus in Betreff der Medaille geäuſsert, so ungenügend ausgesprochen, daſs dieser zu vermuthen vorgiebt, Pirckheimer habe den Brief gar nicht erhalten. 'De fusili Erasmo scripseram, ex quo conjicio, literas eas non fuisse redditas. Si artifex quispiam plumbeum archetypum expressius purgaret angulis *), felicius esset fusio. Deinde, materia mixta ex aere et stanno felicius reddit imaginem. Postremo, si solus Erasmus absque Termino funderetur, opinor melius cederet; nam densitas saxi et aggeris, qui est a tergo, obstat quominus bene reddatur facies et collum. Licebit utrumque experiri. Si bene cesserit, fundat ac vendat suo bono. Si mihi miserit aliquot exemplaria felicia, quae donem ami-

*) expressius purgatis angulis bei Goldast. Das Verbum fehlt. Die Leidener Ausgabe verbessert daher expresserit purgatis angulis. Dies gäbe keinen Sinn.

cis, numerabo quod volet. Bene vale, patrone magne.' 'Wollte ein Künstler, wer es nun sein mag, das bleierne Original überarbeiten, so würde ein guter Guſs danach möglich sein. Und ferner, eine Mischung aus Zinn und Kupfer giebt ein Portrait gut wieder. Endlich, wenn das Avers mit meinem Kopfe allein, ohne den Terminus auf dem Revers, gegossen würde' (die eine Seite der Medaille also nur) 'so würde die Sache besser gehn, denn die Dicke des Altars und des Bodens darunter' (der Terminus besteht hier aus einem Altar nämlich auf dem ein Kopf steht) 'verhindern daſs Kopf und Büste an der andern Seite gut kommen. Man müſste eins wie das andere probiren. Gelingt es, so mag der Künstler Guſs und Verkauf sich zum eignen Gewinne unternehmen. Will er mir einige gute Exemplare zu Geschenken für Freunde zusenden, so bezahle ich ihm was er dafür verlangt.'

Nun aber, stand ein Wort von alledem in Erasmus' Brief vom 9. Januar? Nur die wunderliche Phrase 'id velim istos tentari' finden wir, die Pirckheimer natürlich so auffassen muſste, als solle in Antwerpen, wo die Medaille angefertigt worden war, ein neuer Versuch sie besser zu gieſsen gemacht werden, während Erasmus Nürnberg darunter verstanden, was er nun am 8. Februar meldet. Jedenfalls ein nicht angenehmer Auftrag: nach einem schlechten Ausgusse einer mittelmäſsigen Arbeit eine neue Form zu machen.

Suchen wir die Dinge in Zusammenhang zu bringen:

Vielleicht daſs Dürer den Erzherzog für eine Medaille p…

'patronus magnus', Erasmus nichts für die Ausgüsse bezahlen liefs. Wer Erasmus' Charakter aus seinen Briefen kennen gelernt hat, wird es verzeihlich finden wenn ich die Dinge so in Zusammenhang bringe. Nie ein freies Wort bei ihm, immer etwas Verstecktes, Berechnendes, in den gröfsten wie den kleinsten Verhältnissen. Dabei unter dem Anschein vornehmer Unbekümmertheit, kleinliche Sorge für den eignen Vortheil. Erasmus existirte von Pensionen und Geschenken.

Pirckheimer aber war ein unabhängiger Grandseigneur. Er nahm die Medaille, liefs sie reinigen so gut es ging, natürlich nicht von Dürer, eine neue Form herstellen, einen Ausgufs von Kupfer anfertigen und sandte ihn zur Probe nach Basel, wo dieses Werk dann grofses Misfallen erregte.

Die Berliner Königliche Sammlung besitzt einen dieser Ausgüsse zweiter Hand. Man erkennt ihn als solchen einmal daran dafs er von reinem Kupfer ist, dann an der Ciselirung. Avers und Revers sind gleich roh und unbeholfen modellirt und haben durch die Ausputzung in Nürnberg nicht gewonnen. Pirckheimer hätte Dürer nie zugemuthet sich an dieser Arbeit zu betheiligen. Die Medaille trägt die Jahreszahl 1519 und ist öfter beschrieben worden.

Erasmus verhehlte sein geringes Wohlgefallen an dem Resultat sovieler Verhandlungen nicht und erwiederte die Sendung sogleich mit Vorschlägen zu neuen Versuchen. Pirckheimer antwortet nicht darauf. Erasmus schreibt zum zweitenmale. Pirckheimer jedoch ohne sich hierauf einzulassen sendet ihm jetzt eine weitere Anzahl Ausgüsse in Kupfer und scheint die Sache damit als ein für allemal erledigt ansehn zu wollen. Erasmus aber läfst nicht los. 'Arbitror, schreibt er den 3. Juni 1524, omnes epistolas tuas mihi bona fide redditas, quarum nulla mihi non fuit jucundissima. De meis dubito. Nam de prima imagine aenea mihi reddita scio me bis scripsisse. Et nunc has accepi quas promiseras. — — Quidam putant, fusionem felicius eventuram, si cyprio aeri misceatur stannum, ex quali materia funduntur campanae. Est et aliud remedium, si caput Termini vertatur ad latus. Nunc utrinque respondens densitas facit, ut vultus minus feliciter reddatur. Est insuper et ars contrahendi imaginem: sed longum id est et laboriosum: si excipiatur argilla incluso circulo aereo: deinde siccescat. Idque fiat saepius. Tandem ex argilla excipiatur plumbea. Id

commodius fieret si haberetis fontem. Is est in plumbo, sed apud arteficem, quamquam is pollicitus est, se mihi illum redditurum. Nam habuit ex me supra triginta florenos operae suae pretium. Tantum idem habuit pro pictura. *) Et rursus nuper misi in Angliam Erasmum bis pictum ab artefice satis eleganti. Is me detulit pictum in Galliam. Rex denuo me vocat. Paratum est amplum sacerdotium. Hic ob vinum subinde periclitor. Si qua pax affulserit, fortassis eo me conferam.' 'Was deine Briefe anlangt, so scheinen sie alle richtig an mich gelangt zu sein, nicht so die meinigen. Denn über das erste Exemplar meines Bildnisses in Metall bin ich sicher dir zweimal geschrieben zu haben, und nun empfange ich die übrigen von dir versprochenen. — — Einige sind der Meinung, der Guſs werde besser gelingen wenn das Kupfer einen Zusatz von Zinn erhielte, die Mischung aus der man Glocken gieſst. Es ginge aber auch so, daſs man den Kopf des Terminus mehr zur Seite rückte. Man könnte aber auch das Ganze auf künstlichem Wege auf geringere Dimensionen reduciren, was freilich langwierig und mühevoll wäre. Man macht einen Thonabdruck, der hohl ist, und läſst ihn eintrocknen. Dies wiederholte man öfter bis man zuletzt wieder einen Bleiabguſs machte. Wenn Ihr das Original (er nimmt 'fons' hier wohl in diesem Sinne) 'hättet, ginge alles leichter. Es ist von Blei, der Künstler wollte es herausgeben hat es aber nicht gethan, obgleich er 30 Gulden dafür und ebensoviel für ein Portrait erhalten hat. Neulich erst etc.' (siehe die oben

stochen und dieser dasselbe Erasmus zugesandt. Eine Medaille Pirckheimers, vielleicht die mit 1517, von der in Berlin ein kupferner Ausguſs vorhanden ist, und ein Ring waren beigefügt. Es mag im December 1524 gewesen sein.

Sofort ist Erasmus bei der Hand. 'Accepi meum Bilibaldum, schreibt er am 8. Januar 1525, primum fusilem, cum annulo et literis. Nunc etiam pictum ab Apelle — — A Durero cuperem pingi; quidni a tanto artefice? Sed quî potest? coeperat Bruxellae carbone, sed jam dudum excidi, opinor. Si quid ex fusili et memoria sua potest, faciat in me, quod in te fecit, cui addidit aliquid obesitatis' — 'Meinen Wilibald habe ich zuerst in einem gegossenen Bildnisse empfangen, sowie den Ring und den Brief. Nun auch portraitirt vom Apelles — — Von Dürer möchte ich portraitirt sein; wer hegte einem solchen Künstler gegenber diesen Wunsch nicht? Allein wie soll er es beginnen? Er hatte mich zu Brüssel in Kohle zu zeichnen angefangen, mich jetzt aber wohl längst vergessen. Ist er im Stande aus dem Gedächtnisse und mit Hülfe der Medaille etwas herauszubringen, so möge er mir doch wie Dir ein wenig Fülle geben.' Uebrigens, schlieſst Erasmus, habe er bereits einmal geschrieben und keine Antwort erhalten.*)

Pirckheimer antwortet auch jetzt nicht, und den 5. Februar langt ein dritter Brief aus Basel an. Zweimal, meldet Erasmus, habe er bereits geschrieben, den Ring, die Medaille und den Stich 'von Dürer's überaus glücklicher Hand' empfangen und mit beidem die Wände seines Zimmers geschmückt, um wohin er sich wende Wilibald vor Augen zu haben. Von seinem eignen Portrait kein Wort. Am Schlusse dagegen die herzlichsten Grüſse an Dürer.

Diese Grüſse wiederholt im April; in einem andern, undatirten Briefe desselben Jahres 'amanter'; im August 'Grüſse an Dürer den Fürsten der Apelläischen Kunst'. Hier am Schlusse des Briefes 'Exspectamus Erasmum, illa felicissima Dureri manu pictum'. 'Wir erwarten mein Portrait von Dürer's glücklicher Hand'. Neue Grüſse im September. Nun dauert es bis in den Sommer des nächsten

*) A. von Eye stellt (Leben Dürer's, p. 520, Anm. 158) die Meinung auf, es habe Pirckheimer wahrscheinlich zwei Exemplare der Medaille an Erasmus gesandt, von denen eines, 'wie es damals geschah' von Dürer bemalt gewesen sei. Erasmus jedoch gebraucht pingere und depingere, wie schon bemerkt worden ist, ohne irgend dabei an Farben zu denken.

Jahres dafs von dem Portrait wieder die Rede ist: ein Brief vom 6. Juni 1526 schliefst mit den Worten 'pro Ptolomaeo tuo et Dureri libello jam gratias egi: nunc pictum Erasmum exspecto'. Das Büchlein mufs Dürer's 1525 erschienene, Pirckheimer zugeignete Underweysung etc. gewesen sein, für Erasmus, welcher kein Deutsch verstand, kaum eine Lektüre. Das 'nunc' in Erasmus Briefe, überhaupt die Kurze der Phrase klingt wie absichtlich, als solle ausgedrückt werden, dafs man sich verwundere. Endlich dann, den 30. Juli, ist Erasmus in der Lage seinen Dank abzustatten. 'Alberto Durero, qua gratiam referre queam, cogito: dignus est aeterna memoria. Si minus respondet effigies, mirum non est: non enim sum is qui fui ante annos quinque. Jam fere biennium est, quod sub Februarium laborans calculo sic concussus sum vomitionibus, ut ex hoc tempore decreverit corpusculum, quod ante solet post morbos sarciri'. 'In welcher Weise ich mich Dürer erkenntlich bezeigen soll, weifs ich noch nicht. Er ist ewigen Ruhmes würdig. Wenn seine Auffassung nicht ganz zutrifft, so ist das kein Wunder. Ich bin der nicht mehr der ich vor fünf Jahren war. Vor zwei Jahren etwa, im Februar, wurde ich bei meinem Steinleiden von Erbrechen befallen dessen Erschütterungen meinen armen Cörper bleibend heruntergebracht haben. Sonst pflegt man nach einer Krankheit wieder stärker zu werden.'

Seit dieser Zeit nun hört Dürer auf in Erasmus' Briefen an Pirckheimer erwähnt zu werden. Keine Grüfse an den Apelles mehr

lateinisch bei Hegner (p. 137) zu finden, dem ich überhaupt ihre Kenntniſs verdanke.

'Dürer's Namen kenne ich seit langer Zeit. Er nimmt unter den Künstlern den ersten Platz ein. Einige nennen ihn den Apelles unserer Tage: lebte Apelles heute, er würde als ehrlicher Mann Dürer die Palme überlassen haben. Apelles malte, mit wenigen Farben zwar, aber er malte. Dürer jedoch, obgleich auch im Uebrigen zu bewundern: was bringt er mit bloſsen Linien, schwarz auf weiſs, nicht zur Anschauung? Schatten und Licht, Glanz, Hervortreten, Zurückweichen. Dabei die richtigste Perspective und vollkommene Harmonie der einzelnen Theile. Ja, er weiſs das gar nicht darstellbare: Feuer, Strahlen, Gewitter, Blitz, Wetterleuchten und Nebel auf die Wand zu zaubern. Leidenschaften, Charaktere, die Sprache selber beinahe stellt er dar, und dies in seinen Stichen so vollkommen, daſs es Ueberfluſs und Schade wäre mit Farben noch darüberzugehn. Ist es nicht bewundrungswürdig ohne die buhlerischen Reize der Farben das zu vermögen was Apelles mit ihnen nicht zu Stande gebracht hat?' Wir sehn, Dürer's Ruhm beruhte auf seiner Kupferstecherei.

Hegner irrt jedoch, wenn er auf Erasmus' scheinbar eigenes Zeugniſs hin dieses Lob, der Zeit nach, als eine Grabrede bezeichnet. Schon im März war die Schrift in Pirckheimer's Händen. Es ergiebt sich dies aus dem in diesen Monat zu setzenden Briefe MVI (p. 1139), worin Erasmus Dürer's Lage betrauert, 'Dureri vicem vehementer doleo' und von jener Schrift voraussetzt daſs Pirckheimer sie bereits gelesen. In diesem Falle vielleicht das Letzte was Dürer auf seinem Krankenbette von literarischer Ehre mitgetheilt worden ist. Den 6. April 1528 starb er. 'Quid attinet Dureri mortem deplorare, schreibt Erasmus den 24., quum simus mortales omnes? Epitaphium illi paratum est in libello meo'. Dies nun so zu verstehen: Was in meinem Buche über Dürer gesagt ist, ist so zu einer Grabrede geworden.

Erasmus nennt Dürer noch einmal, in einem Briefe an Henricus Botteus vom 29. März 1528. Er erwähnt ein ohne sein Vorwissen angefertigtes Bildniſs. 'Wie sich der Bildhauer mein Portrait verschafft hat, wundert mich, wenn er nicht vielleicht das hatte welches Quintinus in Antwerpen goſs. Dürer portraitirte mich, aber ohne eine Spur von Aehnlichkeit.'

Wie wenig Dürer bei den ihm zu Gebote stehenden Hülfsmi
hier im Stande war etwas befriedigendes zu liefern, braucht
keiner Erklärung weiter. Gewiſs nur auf Pirckheimer's Zureden
er die Platte, die was die Arbeit anlangt nichts zu wünschen üb
läſst. Das Rundliche der Formen, das als besonderer Fehler her
gehoben zu werden pflegt, kam, wie wir gelesen, auf Erasmus a
drückliche Bestellung hinein. —

Vergleichen wir nun aber eins der Portraits des Erasmus v
Holbein, die in Copien überall hingelangt sind, mit dem Dürer
Enthält das letztere nicht bei aller Unähnlichkeit ein Element d
Holbein seinen Arbeiten nie zu geben vermochte? Das Gefü
das alle Werke Dürer's einflöſsen, überschleicht uns auch hier: d
uns wohl wird und der Meister des Werkes uns freundlich an
reden scheint.

Bei Holbein empfinden wir das in dieser Weise niemals. U
doch, wie natürlich diese Kälte bei ihm! Holbein sieht sich d
Menschen an wie Macchiavelli, sein Zeitgenosse in Italien. Holbei
Portrait Franz des Ersten ist wie ein Capitel das dieser geschrieb
hat. Es existirt eine Darstellung Franz des Ersten von Raph
auf den Vaticanischen Fresken. So etwa wie einen Imperator e
blicken wir ihn da; Raphael suchte soviel in des Königs Zü
hineinzulegen in diesem Sinne als irgend hineinging. Eine g
wisse einfache Gröſse ist über die häſslichen Verhältnisse, a
leise mildernd, herübergehaucht. So denkt man sich den Fürst

nassend, dahin und dorthin zur Seite zulächelnd und beiden Recht gebend. Wie hätte Dürer diesen Herrn aufgefafst? Mehr wie Raphael etwa, nur entweder chronikenhaft steifer oder durch eine gewisse bürgerlich einfache Gesundheit dasjenige ausgleichend und ersetzend was in diesem falschen Antlitze vielleicht gar nicht von ihm verstanden wurde. Wie endlich aber nimmt Holbein den König? Er sieht sich den Mann an, fühlt dafs ein Gemälde ihn geben müsse wie er sei, und schreibt ihn mit Haut und Haar so Steckbriefartig genau hin auf seine Tafel, dafs hier ohne Worte gesagt wird was Worte zu sagen vielleicht nicht einmal im Stande gewesen wären. So sahen den König die florentinischen Gesandten als er ihre Freiheit an Spanien verkauft hatte. Kein Maler, solange es eine Kunst giebt, hat Aehnliches an Charakteristik geleistet. Wir vindiciren der neuesten Zeit die Fähigkeit das Individuelle darzustellen. Holbein übertrifft bis heute Alles in dieser Richtung von uns gethane. Nebenbei bemerkt: Ich kann mir kein Studium der Geschichte jener Zeiten denken, das nicht diese Werke zu verwerthen weifs. Sie sind eben so unentbehrlich dafür, als die der Griechen für ihre Geschichte; ja, sind wichtiger noch, weil sie mannichfaltiger und deshalb ausgiebiger sind.

Ein Unterschied waltet zwischen Holbein und Dürer wie zwischen einem Fischer der sein Lebelang den wenige Stunden im Umkreis haltenden See ausfischt, dessen geheimste Buchten er kennt, den er als Kind mit seinem Vater befuhr und den seine Kinder nach ihm befahren werden — und zwischen einem Wallfischfänger der zwischen den Erdtheilen umhertreibt und nie wieder zu Hause kommt. Holbein früh von Augsburg nach Basel versetzt, bleibt, von der Schweiz nach England, und zurück, immer auf dem Wege, endlich in London ganz hängen. Frei in der Welt, ganz seinem Gutdünken überlassen. Keine Vorbilder welche ihn zur Accomodation nöthigen, keine Pirckheimer deren Kritik von Einflufs ist. Seinen Launen anheimgegeben inmitten einer Gesellschaft welche ohne Zweifel starke Effekte verlangte, geht er von einem zum andern Extrem über, und der ihm, mochte er hervorbringen was ihm behagte, gewifslich stets zu Theil werdende Beifall überzeugt ihn bald, dafs man einem ungeleiteten Publikum Alles bieten dürfe. Daher das grauenhaft Daguerrotypische seiner Werke zuweilen: ein Experiment. Dann wieder eine himmlische Zartheit, die hervorbricht, die

er jung schon die Welt auf das hin anzusehn wuste
vergänglicher Narrheit beherbergt. Nichts geheimnisv
menschliche Leben für ihn, nichts märchenhaftes. K
christlicher Frömmigkeit will er zur Darstellung br
Dichter ist er, sondern ein Geschichtsschreiber.

Inwiefern aber ist es möglich, hieraus und aus d
noch überliefert worden ist, Schlüsse zu ziehen auf H
vidualität: seine Neigungen, seine Lebensart, seine C
schaften, die Ursachen endlich aus denen er bei be
legenheiten in bestimmter Weise handelte? Ich kann
kungen über ihn nicht abschliefsen ohne über dieser
etwas gesagt zu haben.

Eins seiner wunderbarsten Werke ist das seine F
Kindern darstellende Gemälde. Die Köpfe auf Papier
auf die Holztafel aufgeklebt. Die Malerei in den Töne
haft, dafs ihr in ihrer Art kaum etwas Frappanteres an
stellt werden könnte. Erschiene das Werk heute au
stellung, so würde man es vielleicht für das Werk ei
Meisters ausgeben können. Es hat etwas Zeitloses. E
tur selbst gleichsam die wir vor uns haben.

Von dieser Frau wissen wir heute dafs sie eine
als Holbein sie heirathete. Aeltere Biographen theilen
sei zänkisch gewesen. Das Gemälde selbst läfst sie n
reizend erscheinen.

Aus diesen Daten hat sich nun ein einfaches

₍che und hebt, im Vergleiche zu Dürer, Holbein's wahrscheinlich ıders geartetes Naturel hervor.

Mehr auch, glaube ich, dürfen wir nicht thun, denn wer sagt as, ob nicht die ihrem Datum nach sehr unzuverlässigen und späten achrichten über Holbein's Frau nur Phantasien sind, welche, im nblick ihres Portraits einmal gefafst, sich zur Tradition erhoben? nd dasselbe kann mit Holbein's prätendirter Liederlichkeit der Fall ewesen sein, die man aus dem bekannten Witze des Erasmus allein elleicht abgeleitet hat. Nur das aber darf man unter allen Umänden nicht: etwa das letztere bestreiten, das erstere beibehalten. it demselben Rechte dürften wir statt dieser Traditionen ganz eue Phantasien aufstellen, um sie mit der Zeit zu ähnlicher Festigeit gerinnen zu lassen. Warum z. B. hätte Holbein nicht eine ıtmüthige ältere Frau bethören können ihn zu heirathen, ihr Geld erspielt und vertrunken, so dafs die rothgeweinten Augen des emäldes von den gerechtesten Thränen beschwert erschienen, und hliefslich, um sein Weglaufen nach England zu beschönigen, ısgesprengt die Frau sei zänkisch und unerträglich? Warum llte das und anderes nicht möglich sein? Ich erinnere nur an lippo Lippi's Leben und an seine Gemälde. Ich habe nichts dagen, dafs man die üble Nachrede Patin's in Betreff Holbein's ugne, lasse man dann die Frau zugleich aber entschuldigt sein, ıd gestehe man einfach ein, dafs von Holbein's individueller xistenz nichts bekannt sei.

Diese Unwissenheit aber macht uns nicht um das geringste rmer. Wir bedürfen solcher Nachrichten gar nicht, um Holbein uns otzdem als lebendigen Menschen vorzustellen und seine Laufbahn zu erstehn. Die heutige Sucht auf individuelle Züge, privaten Klatsch, ogenannte charakteristische Einblicke, hat eine Spiegelfechterei mit ergleichen auf den Markt gebracht, die uns für den eigentlichen rofsen Zug eines Menschenlebens oft fast blind macht. Immer will ıan überraschende Fufspfade wandern, mit Perspectiven die kein ndrer Weg als eben nur dieser gestattet, während die direkte grofse trafse vernachlässigt bleibt. Das Publikum will wie bei einem ienenstocke plötzlich vor eine Glasplatte gestellt sein, durch die an das Volk im unbefangensten Privatverkehre handtieren und beiten sieht. Dergleichen ist hübsch wenn es sich nebenbei zueilen ergiebt, es kann jedoch niemals Zweck einer Darstellung sein.

Kenntnifs der Verhältnisse unter denen er aufkam
sein Privatleben ist ein Theil seiner künstlerischen
Holbein, dessen Arbeiten frei sind von allem provi
schmacke, würde uns das genaueste Häuslichkeitsdet
lich nicht viel mehr zu liefern im Stande sein als wir
Wir, die wir heute, Anno 1866, in der Mitte ein
Männern leben, deren Thätigkeit wir zum Theil mit
merksamkeit verfolgen weil die Geschichte des Vater
abhängt: was wissen wir von ihnen denn? Alle di
dem an der Spitze an, die ganze Liste derer durch,
Arbeit für uns so wichtig ist: von wem darunter is
kannt, wenn nicht zufällig nebenbei, wann und wo
wo er studirte und ob er verheirathet sei, ob s
ärgere, ob er etwa trinke, ob er liebenswürdig oder u
ob er gesund oder kränklich sei? Bei einigen hat
das aus dem Bereiche des Privatlebens in die Oef
schlichen: uns aber kommt darauf an, wie sie an
stehn, reden und wirken. Was man sich über die
bei etwa auf der Strafse erzählt, wird auf der Strafs
vergessen.

Holbein hat in seiner Thätigkeit sehr wenig da
vestigation des privaten Lebens anreizte. Er arbeitet
gel beinahe, der, als incarnirte Selbstlosigkeit, festhält
darbietet. Gerade das ist ein Merkmal seiner Exist

ıer Chronologie dessen was er zwischen 1520 und 30 geschaffen t, damit wir hier ein Gefühl seiner künstlerischen Entwicklung ıpfangen, deren mangelhafte Kenntniſs jedem der sich mit ihm schäftigt empfindlich sein muſs. Seine Sachen aus diesem Dennium stehn ein wenig da wie die seltnen Pflanzen eines Geichshauses. Man sieht sie mit Erstaunen leben und sich auseiten, und es fehlt die Kenntniſs in welcher Landschaft sie in rer Heimath gewachsen sind. Hier würden einige Funde von etails äuſserst willkommen sein. Nicht aber, um es zu wiederılen, des Mannes wegen in seinem Privatleben, sondern um der ilder willen ihrer Entstehung nach. Etwa wie es uns bei Reden icero's um die Kenntniſs politischer und juristischer Dinge zu thun t auf denen ihr Inhalt beruht. Viel Gleichzeitiges kann hier noch it Holbein's Schaffen in Verbindung gebracht werden. Nichts aber t so schwierig als gerade dieser Theil der Arbeit, da hier nur bei ınz umfassender Kenntniſs Irrthümer vermieden werden.

Man kann bei etwanigen Vergleichen mit den Zeitgenossen cht vorsichtig genug zu Werke gehn. Holbein hat Christus am ılberge dargestellt. Der aus den Wolken kommende Engel bringt m ein Kreutz statt des Pokals. Diesen Zug finde ich von den uesten Biographen als etwas Tiefes, Bedeutungsvolles hervorgeben, das neu und eigenthümlich für Holbein sei und besonderer ·klärung bedürfe. Holbein's ganze Stellung aber wird verschoben bald wir derartiges in ihm nachzuweisen versuchen. Auch ist die ımerkung falsch. Wem gegenüber konnte er in diesem Falle neu in? Nur Dürer. Ein Blick in dessen kleine Passion aber zeigt, ıſs hier bereits das Kreutz angebracht worden war.

In andern Dingen dagegen ist Holbein neu. Bekannt ist jener ich nach einem angeblichen Bilde seiner Hand: Christus, wie er ı Nacht gefangen fortgeschleppt und durch einen seichten Bach schleift wird, durch den sie ihn bei Fackelschein durchzuwaten ingen, während die Peiniger selbst über die Brücke gehn. Etwas haurig Grausames liegt in diesem Anblick. Nachzuweisen wäre, arum das von Holbein sein könne, und in Zusammenhang zu ringen mit seiner ganzen Richtung. Es genügt nicht, zu sagen, olbein sei modern, er fasse die Begebenheiten des Neuen Testaentes objektiv-historisch auf; er thut das, es muſs gezeigt werden ıer, wie und warum er es thut.

und von Geschrei. Er aber erzählte uns dabei, wie
zuweilen so liebliches erlebe, dafs wenn ihm dergleich
lichkeit geschähe, er der glückseligste Mensch sein w

Ich erinnere mich keiner anderen Stelle, die Dür
haft vor die Phantasie gerückt hätte.

Dürer war ein Träumer, Holbein ein Denker.
holte, wo er Christus darstellt, alte Erinnerungen in
gewachsen war. Holbein dagegen hat hier die Absic
vorzubringen. Zu untersuchen bleibt: wie weit ihm
sei, welcher Elemente er sich bediente.

Vielleicht dafs ich an einem andern Orte dara
men darf.

MARGARETA COLLEONI. PAULA GONZA

Wir besitzen in der hiesigen Königlichen Sammlun
der Margareta Colleoni, ersten Gemahlin des grof
welches in manchem so auffallend an Lionardo erin
Bezeichnung des Catalogs: 'entstanden unter Mitwirk
da Vinci's' ganz gerechtfertigt erscheint. Die Haltu
und Hände entspricht nämlich beinahe der der Mona

eruhenden älteren mailändischen Schule? Man betrachte den Carinal von der Hand des Bernardino dei Conti, der die hiesige Sammıng ziert. Eine sehr ähnliche Auffassung. Nicht unnatürlich desalb, das Portrait der Margareta Colleoni ohne Lionardo's Mitwirung entstehen zu lassen und was die Mona Lisa an Aehnlichkeit ıit ihm enthält, eher einer Einwirkung der alten mailändischen chule auf Lionardo zuzuschreiben.

Die Weimaraner Sammlung besitzt ein dem Giorgione zugehriebenes, ungemein stark retouchirtes Frauenportrait, in der uffassung durchaus dem der Margareta Colleoni entsprechend und aula Gonzaga gezeichnet. Die Lage der Arme ist die gleiche, nur ie der Hände und Finger eine andere. Ein ähnlicher fein gefällter durchsichtiger Schleier über Haupt und Stirn. Ueber die abewandte Schulter ist ein kleines Fell von edlem Pelzwerk gelegt, in Stück das die mailänder Damen der Zeit in der Art wie die nsern ihr Taschentuch getragen haben müssen. Wenigstens trägt s die Isabella Sforza so, wie sie auf ihrem Grabdenkmal langıngestreckt zu sehen ist.

Wer nun ist diese Paula Gonzaga?

Litta bildet eine Medaille ab welche ganz genau dasselbe Profil it der gleichen Kopfbedeckung zeigt und die Umschrift PAVLA ONZAGA COMIT. trägt. Er bringt diese Paula mit jener als Muster ller Weiblichkeit berühmten, 1449 aber schon verstorbenen Paula onzaga zusammen, der Gemahlin des Marchese Gianfrancesco. llein weder Medaille noch Gemälde sind so früh entstanden, und ıdem gesteht Litta selbst ein (Tav. XXI. Gonzaga) mit dem Titel omitissa nichts anfangen zu können, da jener Gonzaga wohl Marıese, aber niemals Graf gewesen sei.

Es wundert mich, daſs Litta nicht auffiel, daſs man einer Dame e eine geborene Malatesta war, auch in der Ehe schwerlich den amen ihres Gemahls allein gegeben haben würde. Auf dem Geıälde der Margareta Colleoni ist Colleoni der Name ihrer väterchen Familie. Lucrezia Borgia behält auch als Gemahlin eines ste den Namen Borgia bei. Und so lieſsen sich viel Beispiele eibringen. Jene Paula muſs eine geborene Gonzaga sein. Und s solche finden wir sie auch. Als Tochter des Rodolfo Gonıga, Herrn von Castiglione, der bei Fornuovo fiel, ward sie die emahlin des Giannicolo Trivulzi, Sohnes jener Margareta Colleoni

und des grofsen Trivulzio, Wittwe seit 1503, und Mu
francesco Trivulzio. Giannicolo aber war Conte di M
der Titel Comitissa.

Zu welcher Zeit Medaille und Gemälde entstanden
zwar nur annähernd sich ergeben. Merkwürdig aber is
Typen in Mailand sich hielten. Denn Schwiegermutter u
tochter gleichen einander in der Darstellung so sehr,
den ersten flüchtigen Blick versucht sein könnte, das
für die etwas veränderte Replik des andern zu halten

Es war mein Wunsch eine Photographie des We
traits dieser Notiz beizugeben, allein alle Versuche ei
zustellen, scheiterten an der üblen Beschaffenheit des

In Betreff der Berufung Lionardo's nach Mailand hat
schlufs an die Vermuthung des Marchese Campori in
früher ausgesprochen, vielleicht liege hier eine Empfe
chio's zu Grunde, der selbst zusehr beschäftigt, seine
sandt habe.

Solche Hypothesen, ich komme darauf zurück, ha
oft, dafs in der angedeuteten Richtung gesucht und all
wird. Ich bringe damit etwas in Verbindung, das m
der Brüder Pollajuolo neu aufgefallen ist.

Vasari erzählt (V, 100) er habe eine Skizze des A
juolo in seinem Album, welche ein Projekt für eine Re
Francesco Sforza, beabsichtigt von Ludovico Sforza,
sichten darstelle. Aus welchen Gründen die Ausführung
sei, habe er niemals ermitteln können.

Nun ward angenommen bisher, Lionardo sei 148
land gegangen. Ich hatte auszuführen gesucht, man d

*) Das Berliner Gemälde ist von Ludwig Tieck als Titelkup
naches 'Novellenkranz' 1831 in Aquatinta publicirt, und in der E
es werde dem Lionardo da Vinci zugeschrieben und finde sich
mehreren Gallerien, welche sämmtlich die Meisterschaft des grofs
ihr Eigenthum in Anspruch nehmen'. Welche Gallerien sind d
selbst mufs es entgangen sein, da ich mich dieser Gemälde nirge

zwei Jahre später setzen. 1484 aber, nach Pabst Sixtus' Tode werden die Brüder Pollajuoli von Innozenz nach Rom berufen, wo sich ihnen ein ausgedehnter Wirkungskreis eröffnete. Es liegt nahe, auf die Vermuthung zu kommen, diese Berufung von Seiten des Pabstes habe die Unterhandlungen mit Sforza sich zerschlagen lassen, und dessen Wahl sei nun auf Lionardo gefallen. Das Auffallende ist nämlich, wie ich früher nicht genug hervorgehoben habe: dafs Lionardo gleich vom ersten Eintritte in Mailand an mit dem Modell der Reiterstatue beschäftigt gewesen sein mufs.

Freilich aber kann er schon früher nach Mailand gelangt und 1485 erst, nachdem Pollajuolo und Verrocchio nicht zu haben waren, mit dieser Arbeit betraut worden sein. 1482 mindestens nämlich mufs Verrocchio in Venedig bereits das Modell des Pferdes für die Statue Colleoni's gearbeitet haben, und wir wissen nichts von Lionardo's Arbeiten, nachdem er Verrocchio's Atelier verlassen. Dieser ganze Zeitraum ist für Lionardo's Thätigkeit so dunkel dafs wir überhaupt nur auf Conjekturen angewiesen sind.

J. BURCKHARDT'S RENAISSANCE IN ITALIEN.

Franz Kugler's Geschichte der Baukunst war durch den Tod des Verfassers unterbrochen worden. Die Professoren J. Burckhardt und W. Lübke haben die Fortsetzung des Werkes übernommen, und das erste Heft des vierten Bandes, die Renaissance in Italien von J. Burckhardt enthaltend, liegt vor.

Es ist eine Freude, eine solche Arbeit zu lesen, die völliges Beherrschen der Quellen bekundet. Die aus der Sache sich ergebende Anordnung wird jeder als die angemessenste betrachten Die Sprache ist einfach und phrasenlos. Vielleicht dafs die Gedanken und Notizen nicht ganz so hart nebeneinander gereiht sein sollten. Für mich freilich ein besonderer Reiz, für das weitere Publikum aber zuweilen wohl ein wenig mühevoll. Doch darf der Verfasser voraussetzen dafs sein Buch als Ergänzung gleichsam seiner 'Cultur der Renaissance' betrachtet und gelesen werde, in deren Geiste es geschrieben ist.

Ich mufs mich auf diese Bemerkungen beschränk
gehenderer Recension die Zeit fehlt. Gerade dies Bu
vortrefflich zu einer ausgedehnteren Besprechung ei
zu Gedanken, umsomehr als der Verfasser, wie bei
Renaissance, die seinigen oft nur anzudeuten liebt,
findung dem Leser sogar etwas zu sehr überläfst. I
historisch-recapitulirenden Inhaltes den Hintergrund d
stellung liefert, scheint den Abschlufs bilden zu s
Lieferung, wie sie ausgegeben ist, bricht mitten in d

Wollte Professor Burckhardt doch in ähnlicher V
möglich in ausgeführterer Darstellung, die Malerei un
ser für die moderne Kunstgeschichte wichtigsten Epo

DIE RAPHAEL'S UND LIONARDO'S DER PETE
SAMMLUNGEN.

Man hat angefangen, die Gemälde der Petersburg
Sammlungen in Photographien zu publiciren. Fünf I
Angaben auf der Rückseite eines der vorliegenden z
erschienen, mir zu Gesichte gekommen nur zwei: dr
nardo's und viere Raphael's enthaltend. Der Preis
und 1 Thlr. 10 Sgr. ist ein sehr mäfsiger. Die E
Ganzen in jeder Weise zu billigen. Doch mufs er
dafs ich Exemplare von sehr verschiedener Güte gese
mithin beim Ankauf eine sorgfältige Wahl zu empfe
den Blättern beigegebene französische Text, aus d

britischen Museum aus ist ein fühlbarer, glücklicher gewesen. Wie traurig dagegen, wenn ein solches Kleinod nachträglich als Handelsartikel einer Heimath entrissen wird, für die der Besitz ein Glanz und der Verlust eine Schmach war! In Mailand blühte Lionardo auf; dieses Werk, durch Jahrhunderte Italien erhalten, das erste Denkmal seiner Thätigkeit dort. Es liegt etwas jämmerliches in diesem Handel. Rufsland war nicht zu verdenken dafs es zugriff, ein Italiener aber sollte lieber gehungert als das hergegeben haben.

Die Photographie scheint, wie die übrigen sämmtlich, nach einer vorhergehenden Aufnahme in gröfserem Formate, in das hineingearbeitet worden ist, angefertigt zu sein. Ein Verfahren gegen das im allgemeinen nichts einzuwenden ist. Vielleicht aber wäre es möglich, in solchen Fällen eine doppelte Ausgabe zu machen: einmal mit überarbeiteten, das anderemal mit ganz unberührten Negativen. Ueber den Ton des Gemäldes sagt Baron von Koehnen: Les chairs sont un peu pâles. Es hätte vielleicht als Nebenbemerkung hierzu gesagt werden können, dafs der etwas aschig-silberne Ton des Werkes eine Eigenthümlichkeit der Behandlung sei und doch aus der Schule Verrocchio's stamme.

Das zweite Blatt eine heilige Familie mit der heil. Catharina. Waagen setzt das Gemälde in's Jahr 1490 etwa. Die Composition des Ganzen, sowie die Stellung der Figuren hat etwas Steifes, Geziertes, das diese Arbeit zu keiner besonders angenehmen macht. Bei solchen Werken ist allemal die Hauptfrage: ob Lionardo sie selbst ausgeführt habe oder nur der Carton von ihm herrühre. Dazu müfste man freilich vor dem Bilde gestanden haben. Ich war noch nicht in Petersburg.

Das dritte Blatt ist für mich das interessanteste: der prachtvolle Oberkörper einer nackten Frau, in ihrer Stellung beinahe ganz der Mona Lisa entsprechend, während kleine Abweichungen, die der Fingerstellung z. B., den Beweis zu liefern scheinen, dafs hier nicht etwa eine Copie, sondern ein diesem Portrait vorhergehende Studie vorliege. Viele Umstände sprechen dafür dafs es der Körper der schönen Florentinerin selbst sei, den wir hier vor uns haben, wenn auch der vielleicht absichtlich allgemein und ihr unähnlich gehaltene Kopf nicht dazu stimmt. Dieser schöne, zartbewegt erscheinende, selbst auf der Photographie fast zitternd lebensvolle Leib mochte sich wohl den Blicken eines Meisters wie Lionardo zu

einer Zeit zur Schau dargeboten haben, wo es ganze
einziehenden Fürsten angenehme Dekoration hielten, w
an schönen Frauen umschlossen, nackt, in prächtige
Sonnenlichte der Strafsen dem hohen Herrn und a
zeigen. Nacktheit war damals nur eine von vielen
seine Schönheit leuchten zu lassen.

Nun wäre demzufolge gegen Waagen's Annahme, d
während Lionardo's zweitem Florentiner Aufenthalte
entstanden, nichts einzuwenden. Ein wunderlicher
läfst das aber doch wieder fraglich erscheinen.

Es war vorhin von dem Portrait der Margaret
Rede. Stimmt nun die Haltung der Arme und Hän
burger Bildes ziemlich mit der der Mona Lisa,
dagegen absolut mit jenem der Colleoni. Und zw
Gleichheit beinahe erhöht durch das über den rech
genau wie dort, gelegte Stück Faltenwurf. Eine I
würde möglich machen, zu constatiren ob die Linien ei
Die Kopfstellung ist eine andere, allein sie kommt
tracht da bei beiden Arbeiten die Köpfe etwas Steife
haben.

Nun aber mufs die Colleoni 1483 spätestens e
Etwa 20 Jahre später malte Lionardo die Mona Lisa.
dieser Arbeit, was den Körper anlangt, einen alten
haben und zwar tale quale, so dafs der Kopf der
wohl, als der jener nackten Petersburger Frau, einem f
aufgesetzt worden wäre? Kaum denkbar. Müfste da
aber das Petersburger Werk nicht vor 1483 zu setze

Ich weifs hier keinen rechten Rath. Vielleicht
Verhältnifs (in Widerspruch freilich nun zu den R
denen ich oben in Betreff der Colleoni gelangt zu
folgendermafsen erklären.

Das in Mailand befindliche Grabdenkmal der
halbaufgerichtet ruhend hingestreckte Statue, zeigt g
dung des Gemäldes (Abbildung bei Litta); den Schlei
den schleifenartigen Knoten vor der Taille. Sollte da
lange nach dem Tode der Frau entstanden, und für d
bei ein Carton Lionardo's, für die Züge und Gewand
denkmal benutzt worden sein? Es erklärte sich d

eblosigkeit der Umrisse und die Kälte der Färbung auf diese Veise. Das Gemälde könnte dann aber erst nach Lionardo's Rückehr, um 1512 also etwa, in Mailand entstanden sein. Doch hat es llerlei an sich, was dem entschieden widerspricht. Vielleicht daſs in Zufall die Lösung dieser Frage an die Hand giebt. Sehr wichtig äre die Publicirung des Cartons für das Petersburger Gemälde, er in Besitz des Herzogs von Aumale in England befindlich, mir nbekannt geblieben ist. —

Raphael's Heft bringt vier Blätter. Zuerst die bekannte Maonna des Herzogs Alba. Ferner die heilige Familie mit Joseph hne Bart. Hier scheint viel moderne Nachhülfe miteingeflossen u sein. Dann den Ritter Georg mit dem Drachen, eins der Genälde aus Raphael's frühen Zeiten. Baron von Koehne wiederholt war in seiner Erklärung was Passavant über dieses kleine Werk nit voller Bestimmtheit versichert: daſs es 1506 entstanden sei, loch dürfte die neuere Kritik dem schwerlich beistimmen. Es scheint pätestens zwei Jahre früher gemalt zu sein. Als viertes Blatt das Portrait eines unbekannten alten Mannes, für 16000 Gulden 1850 angekauft, und Waagen zufolge 1506 gemalt. Viardot läugnet Raphael's Urheberschaft. Die Photographie gewährt die Möglichkeit ignen Urtheils nicht. Wie das Portrait sich präsentirt, spricht nichts daraus was vorzugsweise auf Raphael deutete. —

Das Petersburger Unternehmen läſst von neuem die Frage aufsteigen, ob man in Berlin nicht mit Aehnlichem den Anfang machen werde.

SOPRA DUE CASE POSSEDUTE DA RAFFAELE DA URBINO.

A FRANCESCO KUEHLEN

cavaliere dell'ordine prussiano la Croce di ferro.

Non vi risovviene egli che Raffaello, scrivendo al suo carissimo zio Simone di Battista di Ciarla nel luglio del 1514 *), gli diceva

*) Nota Passavant nella vita di Raffaele che l'originale di questa lettera trovavasi al dire di Richardson (Traité de la peinture, vol. III, pag. 462) presso l cardinale Albani. Carlo Maratta ne aveva copia; ed altra ne scopri il Pungileoni

con modesta compiacenza '... fin in questo dì mi
'roba in Roma per tremila ducati d'oro?' Roba al
voleva senza meno intendere; i quali erano a mio
vigna che fin d'allora trovo possedeva sulle ruine d
Tito (di cui altra volta vi terrò discorso) e la casa
palazzo (come lo chiama Vasari), che 'per lasciare m
'fece murare in Borgo nuovo, il quale Bramante fece
'getto'.

Ove proprio si stesse per molti si cercò indarno.
però può esserne reliquia quell'angolo bugnato che sta
casa del medico Jacopo da Brescia; come spero farvi
dochessia con mano, non ostante le molte contrarie
Pontani. Trascorso poco più che un anno da questa lett
comperò da mastro Perino de' Gennari da Caravaggi
della semplice arte del quattrocento, altra casa per d
di oro di camera, che tornano ai quattrocento scudi
di nostra moneta. Non libera però; ma vincolata
ricompera in favore degli antecedenti suoi padroni, A
lerio Porcari; e inoltre gravata del canone annuo di c
Per la qual cosa il valore vero e reale, come si dice
di questo fondo se libero dai suddetti vincoli, secondo
dini statutarie della nostra città, deve ritenersi di un
cati: valore non dispregevole per que' tempi. Era es
Sistina, avente a due lati case dei medesimi Porcar
una casa del venditore. Alla scritta del notaio, che
porrò diligentemente cavata dal suo originale fra i prot
dell'Auditore *), fu presente in vece ed a nome di Ra

---

nella cronaca urbinate di Lucantonio Giunta. L'originale non si
i manoscritti della biblioteca romana degli Albani, allorchè furon
anni or sono. Per colmo di disgrazia questi manoscritti poscia p
Potrebbe però darsi che la lettera autografa di Raffaello o fosse r

que' dì chiamato in Firenze da papa Leone, Baverio Carocci da Parma dipintore e per certo uno della sua scuola; avvegnachè l'avergli affidate Raffaello le sue veci in cambio del Penni, adoperato a siffatte faccende di preferenza ad ogni altro, ne palesi la grande intimità. Questo Baverio comperò altresì nello stesso mese la casa che Giambattista degli Abbati maestro ostiario di Leon X e similmente parmegiano aveva in Borgo per trecento ducati di carlini. Ciò mi viene a dire che se il Carocci fece sì meschina

---

heredibus et successoribus vendidit domino Raphaeli de Vrbino pictori licet absenti, et domino Bauerio Charocii de Parma pictori ibidem presenti et pro dicto Raphaele stipulanti, quandam ipsius magistri Perrini domum positam in burgo Sancti Petri de Vrbe in via Sixtina cui ab uno latere est via publica; a duobus lateribus bona dominorum Antonii et Valerii de Porcariis; ab alio bona ipsius venditoris et alii veriores confines: cum annua responsione carlenorum quinque veterum dominis Antonino et Valerio prefatis de Porcariis, a quibus dictus Perrinus dictam domum alias emit pro infrascripto precio cum pacto redemendi; in omnibus autem aliis liberam exemptam ab omni onere census pedagii et gabelle una cum omnibus suis exitibus, introitibus, scalis, cantinis, salis et cameris, et omne et toto eo quod intra se et extra continet: ad habendum, tenendum etc. Et ex nunc ex causa venditionis hujusmodi cessit omnia iura que habet in domo predicta, et posuit dictum Raphaelem, licet absentem, in locum et ius suum vniuersum, et constituit eum procuratorem vt in re sua propria. Et constituit se tenere dictam domum nomine dicti Raphaelis donec idem Raphael per se, vel quicumque alius per eum, possessionem acceperit pacificam. Hanc autem venditionem prefatus Perrinus fecit dicto Raphaeli pro ducatis ducentis auri de camera; quod pretium prefatus venditor ad se traxit et de eisdem se bene contentum vocauit. Et si plus dicta domus valeret, etiam si dimidium iusti pretii excederet, totum illud plus eidem domino Raphaeli donauit, eique dimisit. Pro quibus obseruandis idem Perrinus se obligauit sub penis Camere apostolice cum iuramento.

Actum Rome in domo mei notarii, presentibus ibidem Marco Antonio de Raimondis de Bononia et Iohane Francisco Laurentii florentino et Camere apostolice mensuratore testibus.

Dicta die VIII[a] nouembris 1515.

Nobiles viri domini Anthoninus et Valerius prefati, et quilibet eorum in solidum, certificati aduisati et ad plenum informati de supradicta venditione, et omnibus et singulis in ea contentis et specificatis, eidem in omnibus et per omnia consenserunt, et suos consensus pariter et assensus dederunt et prestiterunt. Saluo tamen, et reseruato eisdem et cuilibet eorum pacto de dictam domum, totiens quotiens eis placuerit et visum fuerit, reemendo. Et promiserunt non contrauenire per se uel alium seu alios sub pena damnorum.

Actum Rome in ecclesia sancti Augustini, presentibus dicto domino Marcantonio de Ramondis de Bononia, et Johanne Baptista de Abbatibus de Parma testibus.

Nicolaus Noiroti clericus bisuntine diocesis magistri. Francisci Vigorosi Curie causarum Camere apostolice substitutus de premissis rogatus scripsit.

riuscita nell'arte da non esser degno che il suo nome
passassero alla posterità, pure era meglio fornito a val
alcun altro de'suoi condiscepoli. Testimonii al contra
di Raffaello furono Marcantonio bolognese, il padre d
italiana, e Gianfrancesco di Lorenzo fiorentino, maes
che allorquando Raffaello assunse la carica di archite
brica di san Pietro, ebbe il breve di misuratore d
con cinque ducati il mese di provvisione.

Avete a sapere che per due sole vie giungevas
prima di Sisto IV. L'una, chiamata la Via de'Cav
che passa rasente all'ospedale di santo Spirito; l'altr
Santa, è il moderno Borgovecchio. Per tutto il ri
città Leonina, ortaglie e vigneti. Il suddetto pontefice
una terza, che del suo nome nominarono, dalla port
pontificio alla chiesa di santa Maria traspontina; la q
era ove adesso la vedete; ma sì bene presso alle foss
In questa via adunque Raffaello comperò una casa; c
più da presso, è senza dubbio al mondo quella stessa
ha guari manomisero senza pietà i signori Modetti
finestrato al pari del finestrato contiguo, col variarne
tribuzione in modo da fare una sola delle due case
che già erano; quella cioè di Raffaele alla destra di
e l'altra di maestro Perino da Caravaggio *). Sulla
di ambedue vedevansi dipinture di chiaroscuro, maland
per le ingiurie dei tempi e degli uomini, che per a
spesa e con moltissimo merito potevansi fare rivivere.
gersi sopra tutto quel bellissimo fregio di sufficiente
ove erano i leoni ed il giogo alternati all' anello e all
blemi, come ognun sa, di Leone X. Fortunatamente,
ispirazione, che vorrei dire divina, l'avevate fatta ritra
grafia; e questo solo ne conforta in parte del sofferto

Ma nè l'una, nè l'altra delle case possedute da R
bastevoli a ricoverare il grande numero dei suoi gar
uso comune alle maestranze di quei tempi che i mae
con essi una sola famiglia e mangiassero tutti ad un d

*) Queste due case congiunte sono ora segnate sulla via di
gelo coi numeri cittadini 129—134. La porta d'ingresso dell'abita
ora il 134.

per certo è il divario che passa da questo costume a quello de'nostri giorni; ne'quali se l'artistuzzo può beccarsi — e Dio solo conosce il come — qualche grassa commissione, ti si pianta di botto innanzi la gota contegna, e scordasi di essere stato pur ieri tuo pari ed anche al disotto di te, e vuole dell'illustrissimo a tutto pasto. E nemmeno gli fornivano quante stanze a lavorare erangli a uopo, se di lì a due anni Raffaello tuttavia ricercava in fitto dagli stessi Porcari le case che essi avevano per la via Alessandrina. Questa quarta via che ora mi occorre menzionare è quella che dal ponte Sant'Agnolo dirittamente conduce sulla piazza di s. Pietro. Alessandro VI, come apprendesi dai suoi atti concistoriali, li 18 gennaio 1499 ne fece proposta al concistoro: ove il cardinale Orsino soggiunse ricordarsi che le altre due vie, la santa, cioè, e quella dei Cavalli, erano state fatte alle spese degli officiali della curia. Allora quel pontefice commise al cardinale di san Giorgio vicecancelliere che informasse. Nel successivo concistoro, che fu a' 10 di febbraio, gli comandò richiedesse a' maestri delle strade, ed agli architetti quanto andava la spesa per dirizzare questa via dalla porta del Castello al palazzo apostolico. Si pose tosto la mano a farla: solo però di lì a sei anni si concluse la distribuzione della spesa; che fu: pel papa e pe' cardinali, secento ducati; per gli officiali, ottocento, per l'ospedale di santo Spirito insieme alla chiesa di san Pietro, cento ducati. Basti di ciò e ritorniamo a Raffaello. Egli adunque non concordando con Valerio Porcari sulla quantità della pigione che pretendeva, questi si rimise all'arbitrio di tre comuni amici, che furono Pietro Bembo, il Dainerio e maestro Antonio orafo. Ignoro che cosa sentenziassero questi tre valentuomini; giacchè per quante ricerche ne ho fatte non ho saputo imbattermi in questo documento, il quale maggiormente chiarirebbe questa bisogna che non fa il compromesso. Con tutto ciò qui ve lo trascrivo: imperocchè ogni cosa che riguarda Raffaello, per minima che sia, vuolsi con religioso affetto conservare*):

'A dì 23 de maggio MDXVI.

'Io Valerio Porcaro me contento et per la presente do potestà et facoltà alla signoria di messer Pietro Bembo secretario di Nostro

*) Einige orthographische Abweichungen und Zusätze habe ich nach einer in meinen Händen befindlichen von Major Kühlen mitgetheilten Abschrift einfließen lassen.

Signore et a messer Antonio Ma: Daynerio et a m
da san Marino, che possano leuare de lo prezzo de la
io faro a messer Raphaele da Vrbino insino in la so
Milly Romanj pocho, o, assai quanto a ciaschuno de
piacera dimodo non se exceda la summa dicta, com
tutto quello che tanto io, quanto alcun altro de miej f
a dicto Mes. Raphaele: pacandosi impero luj el
l'altri in pari loco, cioè con le medesime conditioni
da noi su la medesima Strada Alessandrina tanto da u
da l'altro.

'Et quando miei fratelli non se ne contentass
similmente habbiano potesta de cassarlj quanto li pi
dicta summa como di sopra da scomputarnelo in l
risposta in la parte mia. E per chiarezza di quest
voglio che l'infrascripto Notaro ne sia rogato Anno
como di sopra.'

Perchè poi io abbia voluto in voi intitolare qu
memorie che di Raffaello ho radunate, dirovvi ingenu
l'amicizia di cui mi onorate, vi amo altresì perchè
vivissimo amore la nostra Italia e le sue glorie. N
primo di vostra nazione, nè il solo nell' esser preso
Conversando con voi mi ricorda di quel Giovanni Gori
burgo, nella cui casa convenivano quanti uomini di lett
e di arti aveva allora Roma, e che fece dipingere a I
feta Isaia sul pilastro di sant'Agostino. Ma egli fu
toga; e voi siete ben più eccellente di lui in questo
capo tre delle più belle corone che l'uomo possa cogli
Quelle cioè, di soldato, di artista, e di poeta.

Statevi sano; ed amate sempre il vostro

M.

Neu war mir der Zusammenhang, in den Raphael's Isaias mit
orizius gebracht wird. Gorizius stiftete die heute noch in San
gostino befindliche Marmorgruppe des Sansovino, ein Werk und
ine Stiftung die den berühmt gewordenen jährlich sich erneuen-
en Wettstreit Römischer Dichter bewirkten, von dem wir Deutschen
uch deshalb wissen weil Hutten unter ihrer Zahl sich fand*).
afs Gorizius aber auch den Isaias hätte malen lassen, ist mir
isjetzt noch nirgends aufgestofsen.

EIN BRIEF DES GIOVANNI SANTI UND EIN PAAR QUITTUNGEN DES BRAMANTE.

Nachfolgendes publicire ich aus Abschriften von Originalien welche
Major Kühlen in Rom besitzt.

Adresse:

ad d manus de messer antonio chanonego d̄ la chatedrale Et
unntio del dūcha ı chorte dl̄ papa.

†

Messer antonio mio. ve adverto cum la pxente como o fornito
e depignere la tavola, che voi me deste affarē ꝑ le done de sancta
ucia ı turre et iam posta ı locho. multi di questi homini de urbino
ne dichono che sufitiente opera et sta bene Et la vostra fighura
omigliante alvero. del che me chompiacio infinitamēte. et ne
engratio ante omnia el Signior idio, de inde voi che mavete data
chasione de farmi honore. de li danari chavemo pactovito ma
ato mes. ieronimo duch. XII. Et pocho de grano et olio ch̄r ı tucto
monta duch. 2. a bon chonto de li duch. XX. che dicie la nostra
chritta. dunqua ve ricomando me faciate dare da lo stacholo etiam

---

*) Straufs (Hutten I, 161) weifs seltsamer Weise nicht, dafs es sich hier
m die Stiftung des Altars in San Agostino handelt, und seine Darstellung läfst
ie Hauptsache unerwähnt.

li VI duchati che me farete piaciere. Et ne sero obli
de vrbino. XI. novemb. dani MCCCC84.

Servitor ue
Iannef Santi

Deutsch:

Zu Handen des Messer Antonio, Canonicus an
und Nuntius des Herzogs am Hofe des Pabstes.

Mein Herr Antonio, ich zeige Euch an mit Gegen
ich mit dem Ausmalen der Tafel zu Ende bin die I
Klosterfrauen von Santa Lucia im Thurme in Auftr
dafs sie bereits an Ort und Stelle steht. Viele
Urbino sagen mir dafs die Arbeit ihren Zweck erf
ausnimmt und Euer Portrait darauf von lebendiger A
was mir unendliches Vergnügen macht und wofür
Gott dem Herrn dankbar bin, in zweiter Linie Euch
mir hier Gelegenheit gegeben mir selbst Ehre zu mach
zwischen uns festgestellten Preise hat mir Messer ler
katen und ein wenig Getraide und Oel, im ganzen
Werth, zukommen lassen, auf Abrechnung der 20
unser Vertrag besagt. Seid nun so gut mir durch
restirenden 6 Dukaten auszahlen zu lassen, Ihr würd
eine Liebe anthun und ich Euch dafür verbunden sein
Urbino den 11. November 1484.

Euer Diene
Johannes Santi,

Unter den von Passavant aufgeführten Werken
zu diesem Briefe pafste. Ob das Kloster Santa Lucia
existirt, weifs ich nicht. Raphael war ein Jahr alt al
geschrieben wurde, der in seiner Umschweiflosigkeit
rakterisirt in die er fällt.

Orlandus de Ruuere Electus Tarentin S^mi^ dn̄j n
saurarius Spec^bus^ viris Vincencio et Seba^no^ de Saulis
ap^ce^ gn̄alibus depositarijs Salut indn̄o —

Vobis per pñes comittim et mand Qtus de dictis pecunijs
nes Vos exẽntibus soluatis magro Bramanti de Vrbino archi-
to S^{mi} dñi nri et eius fabrica sancti petrj ducat. vigintj de car-
lis. X. pro duc. monete veteris pro eius puisione et salario
ius mensis jam finiti die. XX. presentis mensis

Quos etc.

Datum die. XXVIII^{a} mens. martij 1512. pontj Julij et anno eius decimo duc 20

Vidit Berdus

Io Bramante d'Vrbino. o. recieuti li duch. vinti di mia pro-
gione et mano propio. o. sotto scritto.

Reg in libro prouis.

Robring.

Die andere Quittung ganz gleichlautend, nur für den nächsten
nat. Bramante's Unterschrift hier folgende:

Io Bramante d'Vrbino. o. ricieuti li duch.[i] 20. di mia proui-
ne dil (sic) mese daprile et maño propia. o. sotto scritto.

Bramante empfing demnach als Architekt von Sankt Peter
rlich 240 Dukaten. Seine Handschrift ist roh, die Buchstaben
hen oft ganz einzeln da und sind wie mit einem Stück Holz
malt, während Raphael und Michelangelo stets auf das sorg-
tigste schreiben, als handelte es sich um ein kalligraphisches
obestück.

EIN BRIEF TIZIAN'S.

R^{mo} S^{re} mio col^{mo}

Avendo, passati molti giorni ed io non ho fatto riverenza a
S. R^{ma} eccetto col core, ho voluto farla anchora con queste lettere,
i che mi si è offerta così bella occasione di fidato indrizzo col
zzo di Messer Alessandro, barbiere suo. Per lequali sì, come

mi è stato sempre scolpito nel core la memoria d
dell' affezione che, anchora a significarle ch'io mi ri
mia età più che mai prodiss." a farle servizio.
questa mia per altro, pregando Nostro Signor Di
quanto più si può il giorno felice di compimento
maggior grandezza, et honore, come e desidero so
raccomando nella buona grazia di V. S. R^{ma} et le b

Di Venetia agli 8 di Decembre MDLXV.

D. V. S. R^{ma}

Ser: aff.^{mo}

Titiano Vec

Diesen Brief, gerichtet an Monsignor Lodovico
covo di Ravello, und in der schönsten Kalligraph
besitzt gleichfalls Herr Major Kühlen in Rom, de
schrift verdanke.

Ein merkwürdiges Stück im Vergleich zu de
Aeußerungen anderer gleichzeitiger Meister. Nichts
ein Gewebe höflicher Redensarten, läßt es den Cha
deutlich hervortreten, der als vollendeter Weltmann
gewissen großartigen Grazie den Anforderungen ein
bequemt, in der er sich vollkommen heimisch fühlt.
Raphael dergleichen leere Phrasen zu Papier gebrach
Hof Leo des Zehnten, bei all seinen Narrheiten, besa
Inhalt als der Carl des Fünften, an dem Tizian seine
machte.

Lodovico Beccadelli, Erzbischof von Ragusa ('Bi
vello' ist mir nicht recht verständlich) starb 1572 in
was dieser Brief als bevorstehend andeutet, Cardina
sein. Sein Portrait von der Hand Tizian's befinde
Tribune zu Florenz.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

DIE COMPOSITION DER WANDGEMÄLDE RAPHAEL'S IM VATICAN.

Ein Vortrag.

.aum wird ein Name auf den künstlerisch Gebildeten einen sol-
en Zauber ausüben, wie der Raphael's von Urbino. Unsere Phan-
ie knüpft an ihn nicht nur den Begriff hoher, ja höchster Voll-
dung, sondern er tritt uns entgegen als einer der wenigen be-
nstigten Geister, denen, wie man sagt, die Götter schon bei der
burt ihre schönsten Gaben in die Wiege gelegt haben. Allerdings
ırt uns die Kunstforschung, daſs auch ihm die gereiften Früchte
:ht mühelos zufielen: in den noch erhaltenen Studien liegen uns
Zeugnisse der ernsten Arbeit vor, die ihn die höchsten Ziele
reichen lieſs. Aber während wir in den fertigen Werken anderer
ɔſser Künstler die Arbeit, die Anstrengung des Geistes er-
nnen, sind in denen Raphael's die Spuren solcher Mühe und An-
engung verschwunden; das Werk steht da, fertig, nicht ein ge-
ıchtes, sondern ein gewordenes; und während wir dasselbe be-
ındernd betrachten, gedenken wir kaum noch des Künstlers und
r Bedingungen, unter denen er es geschaffen. Unser Urtheil, die
itik scheint gefangen, gefesselt durch die Macht des Genius.
ıd doch lehrt die Erfahrung, daſs gerade in den vollendetsten
höpfungen der Genius, die eigenste Individualität des Künstlers
ineswegs in freier Willkür schaltet, sondern daſs vielmehr in
ıen das künstlerische Gesetz am reinsten zum Ausdruck kommt,
h gewissermaſsen verkörpert; und je gröſser, je umfassender die
lösende Aufgabe ist, um so mehr werden gewisse allgemeine,
ı den Forderungen der besonderen Aufgabe unabhängige, unab-
ɪerliche und ewige Gesetze Erfüllung fordern und durch den Ge-
ıs des Künstlers finden. In solcher Erfüllung liegt aber gerade
sjenige Verdienst Raphael's, welches ihm unter allen neuern Künst-
n seine einzige Stellung sichert, welches ihn wie keinen Andern
n Künstlern des Alterthums als ebenbürtig an die Seite stellt.
ir empfinden sofort und ohne bewuſstes Nachdenken angesichts
ıer Werke das Walten jener ewigen Gesetze und gewinnen da-
rch das Gefühl jener inneren Beruhigung und Befriedigung, ohne

welche wahrer Genufs nicht denkbar ist. Aber e
nichts Zufälliges, nichts Willkürliches herrscht, m
Stande sein, bei genauerer Ueberlegung das Gesetz
empfinden, sondern zu erkennen und in seinem W
weisen.

Zu den umfassendsten Schöpfungen Raphael's
Wandgemälde in den Stanzen des Vatican, und w
so mufs sich also an ihnen die Richtigkeit der obe
Sätze bewähren. Ein weites Feld liegt hier der Bet
Doch die Kürze der mir zugemessenen Zeit mahnt
kung, und ich stelle mir daher die scharf begrenzte
einziges jener ewigen Gesetze in diesen Compositione
und in seinen Wirkungen Ihnen vorzuführen.

Denken wir uns einen Augenblick in die Lage
ihm die Ausschmückung der Stanzen des Vatican aufg
Die Wahl der darzustellenden Gegenstände wird, w
in damaliger Zeit, nicht ihm selbst überlassen gewese
freien Walten des Genius war also von vornherein
Schranke gezogen. Doch diese Schranke war keine
unverrückbare: sie liefs noch immer in der Feststel
sammtplanes der freien Vereinbarung zwischen Auft
Künstler einen weiten Spielraum, und band den Letzt
nicht in der Durchführung des Einzelnen. Etwas And
war unverrückbar: die Mauern, welche von seiner Han
werden sollten. Sie boten meist niedrige und breite Par
dar, oben überhöht durch weite halbkreisförmige Boge
das Kreuzgewölbe der Decke auflag, in ihren unteren
zur Seite oder in der Mitte, in keineswegs regelmäfsig
terbrochen oder zerschnitten durch die hereintretenden
der Thüren und Fenster: also nirgends eine Fläche,
Künstler bei freiem Ermessen sich wählen oder bestim
Allgemein anerkannt ist die Geschicklichkeit, mit welc
den scheinbar so ungünstigen Raum für seine Zwecke
verstand. Aber handelt es sich hier um blofse Gesc
um allerlei kleine Auskünfte, durch welche die Schwieri
umgangen, verdeckt, als gelöst werden? Durch solch
fassung würden wir dem Genius Raphael's eines seine
Verdienste rauben. Er hat die Schwierigkeiten wirk

und er hat sie gelöst durch willige Anerkennung, durch unbedingte Unterordnung unter eines jener ewigen Gesetze.

Ein jedes Werk der bildenden Kunst existirt innerhalb der Grenzen eines gegebenen Raumes. Diese Begrenzung aber mufs, ganz abgesehen von dem Inhalt der Darstellung, auf die künstlerische Gestaltung derselben in bestimmter Weise einwirken. Ich brauche nur zu sagen, dafs die für ein Rundbild entworfene Composition sich nicht ohne Weiteres auf einen viereckigen, eine hohe Composition nicht auf einen breiten Raum übertragen läfst. Diese Forderungen aber werden sich steigern, je mehr das Werk an einen bestimmten Raum gebunden erscheint, also ganz besonders, wenn es an der Architektur geradezu haftet. Hier ist der Maler gezwungen, die Architektur als Basis anzuerkennen: sie stellt gewisse Gliederungen in unabänderlicher Weise hin und der Maler mufs sich bescheiden, dieselben mit den Mitteln seiner Kunst zu entwickeln. Nun begrenzen die Linien, welche das Bild umrahmen, materiell nur eine Fläche, aber ideell oder unter dem Gesichtspunkte des Malers öffnen sie den Blick in das Innere, in die Tiefe eines Raumes. Die Gliederung dieses Innern mufs aber in ihren Hauptlinien den Linien der Umrahmung entsprechen, wenn die durch die Architektur bezweckte Harmonie nicht zerstört werden soll. Hieraus ergiebt sich also für den Maler die Anforderung und das Gesetz: dafs die Grundlinien seiner Composition zusammenfallen müssen mit den geometrischen Linien, die sich im Zusammenhange der Architektur aus der Umgrenzung des gegebenen Raumes entwickeln lassen.

Wollen wir jetzt die Compositionen Raphael's nach den Principien dieses Gesetzes betrachten, so müssen wir allerdings die genialsten Schöpfungen der Kunst gewissermafsen mit Zirkel und Richtscheit zerlegen. Aber wenn das Wunder der Schöpfung des Menschen dadurch nichts von seiner Gröfse verliert, dafs wir seine Gestalt mit dem anatomischen Messer und bis in das mikroskopische Detail analysiren, so wird auch unsere Bewunderung des Genius eines Raphael durch eine analoge Analyse keine Einbufse erleiden. Wir allerdings zerlegen reflectirend die Einheit seiner Schöpfungen in ihre Bestandtheile, um das Wesen eben dieser Einheit zu erkennen. Aber dabei sind wir weit entfernt zu behaupten, dafs ebenso der Künstler mit mühevoller Berechnung die Einheit seines

Werkes aus einzelnen Theilen zusammengesetzt ode
lesen habe. Vielmehr erkennen wir die Gröfse des
darin, dafs er das Gesetz nicht einfach befolgt, s
vom Gesetz erfüllt ist, dafs er gewissermafsen zum
setzes wird und fast unbewufst es in seinen Werke

Wir wenden uns jetzt zur Betrachtung dieser W
ginnen mit demjenigen, welches der Zeitfolge nach
der sogenannten Disputa. Dargestellt soll werden di
ihrem Sein und in ihrem Wirken. Sie ist etwas
und wirkt im Irdischen. Der gegebene Raum ist
deutete: ein niedriges Rechteck mit darüber gespannt

Durch das Hereinspringen eines Thürwinkels in
tere Ecke wird die Grundform in ihrem Wesen nich
leichtes Auskunftsmittel genügt hier, die Unregelmäß
decken. Der gesammte Raum aber wird durch di
die tragen, und durch den Bogen, der getragen wird
Unten geschieden. Gleichmäfsig strebt sodann der
den Seiten gen oben nach der Mitte, und eine S
Scheitelpunkte nach unten gezogen theilt den Rau
und links. Die so gewonnenen beiden Linien, Horizo
ticale, geben aber zunächst nur eine Eintheilung d
gewähren noch keine Tiefe nach innen. Soll diese
geometrisch-architektonisch aus den Linien der Un
wickeln, so kann dies, wie wir später sehen werden
verschiedener Weise geschehen. Aber eine Weise, u
der einfachsten ist die, dafs wir die Linien dieser äu
mung ohne Weiteres auch für den inneren Raum be
lassen, und so wie sie sind, perspectivisch auf den i
plan eintragen. Dadurch gewinnen wir einen der r
Höhe der Seitenpfeiler entsprechenden Vorgrund, wel
ten halbkreisförmig abschliefst. Die Idee einer Nisch
welche dadurch in uns nothwendig erweckt wird, mu
obern, durch den Halbkreis dominirten Hälfte auch for
halbkuppelförmigen Abschlufs ihren scharfen Ausdruc
ist die Tiefe gewonnen: aber die äufsere Begrenzung
die Peripherie, weist uns wieder auf die Mitte des
schlossenen Raumes hin, und diese darf sich uns nic
in einem Punkte oder einer senkrechten Linie darste

muſs uns auch körperlich als Masse entgegentreten, wenn wir nicht bei einem Blick in die Tiefe die Mitte als leeren Raum empfinden sollen. Die Gestaltung der für die Mitte nothwendigen Massen ist aber wiederum wesentlich bedingt durch die Natur der äuſseren Begrenzung: in der unteren Hälfte werden sich die horizontale Grundlinie und die Senkrechten der beiden Pfeiler, in der oberen der Halbkreis wirksam erweisen und gewissermaſsen reproduciren müssen.

Indem wir so aus der Natur des Raumes ein System von Linien mathematisch oder architektonisch entwickelten, haben wir alle Hauptlinien der Composition Raphael's bereits gefunden. Die horizontale Theilungslinie scheidet Irdisches und Ueberirdisches. Präcis in der Verticale, gerade im Centrum der Absis erscheint die dreieinige Gottheit im Bilde des Vaters, des Sohnes und des heiligen Geistes; Christus, der Mittler zwischen Himmel und Erde, in der Mitte thronend, ihm zur Seite aber erweitert sich die Composition durch die Gestalten der Maria und Johannes des Täufers und findet ihren Abschluſs durch die halbkreisförmige Glorie, welche die Mittel- und die beiden Seitenfiguren gleichmäſsig umfaſst. Um dieses Centrum gruppiren sich jetzt in weitem Kreise die Erzväter, Apostel und Heiligen. In ihnen tritt die Form der Absis scharf markirt hervor, und der Wolkenkranz, auf dem sie thronen, übernimmt die Functionen eines architektonischen Gliedes, eines kräftigen Gesimses, auf dem die Last der Wölbung sicher ruht. Nach oben jedoch soll diese leicht aufsteigen, und diesen Gedanken verkörpern wiederum die schwebenden Engelgestalten, in denen nicht nur dieses Aufstreben, sondern auch die Verengerung der Absis nach ihrem Scheitelpunkte zu in feinster Weise ihren Ausdruck findet. Gewiſs ist es auch hier nicht Zufall, daſs, wenn wir die Absis nach ihrer Höhe in drei gleiche Theile zerlegen, der Schwerpunkt der sitzenden Figuren und die Schultern der Engel, in denen das Streben nach oben sich am kräftigsten offenbart, gerade mit den Linien dieser Dreitheilung vollständig zusammenfallen.

Eine Vermittelung nach unten zu gewähren die vier Engel mit den Evangelienbüchern unter der Glorie Christi. Sie scheinen radienförmig unter dem Centrum hervorzuströmen; aber in den beiden äuſsern gewinnt die gerade nach oben strebende Bewegung die Oberhand, und so vermitteln sie den Uebergang von den gerundeten

Linien, die in der ganzen obern Hälfte herrschen,
eckigen Linien des Altars, der die Mitte des untere
einnimmt. Breite Stufen auf allen Seiten leiten den
hin; und auf ihm, wiederum in der verticalen The
Ganzen, erscheint das Sacrament ausgestellt, durch
Himmel thronende Gottheit auf Erden symbolisch ve

Um dieses herum sind die Lehrer der Kirche
Versammlung vereint. An beiden Enden treten di
nahe an die Grundlinie des Gemäldes hervor; und
Künstler von der durch die Thüröffnung bedingten U
des Raumes einen eigenthümlichen Vortheil gezoge
die Umgrenzung der Thür als eine Schranke, durch
Bewegung der zunächst stehenden Figur gehemmt er
sich nun diese stark vorbeugt und der entsprechen
der entgegengesetzten Seite eine analoge Bewegung
wird unser Blick wie mit Nothwendigkeit von den S
der Mitte gelenkt, wo die Figuren, dem Altar sich m
ihn zuletzt wie in einem Halbkreise umschliefsen un
die Absisform in freierer Weise, aber immer noch
Bestimmtheit zur Anschauung bringen. Vervollständi
Disposition der Figuren durch die Anordnung des
Hintergrundes. Auf den Seiten zeigen sich uns ein
eine Hügelkette gewissermafsen in Frontansicht, die
ihrer horizontalen Richtung nach der Mitte zu in
perspectivisch abfallen, um im Augenpunkte des Ga
ten Horizonte der Ebene zu verschwinden. Dort sche
mel und Erde zu vereinen, und an diese Grenze gel
ser Auge wie von selbst nach oben zu dem weiten H
emporgeleitet werden müssen, wenn auch nicht ger
Punkte das Sacrament, das Symbol des Himmels auf
reinen Aether hineinragte und aufserdem die erhobe
zuächst stehenden Figur uns energisch nach oben hi

Das oben aufgestellte Gesetz, dafs die Grundlini
schen Composition zusammenfallen müssen mit den
Linien, die sich im Zusammenhange der Architektur
gebung des gegebenen Raumes entwickeln lassen, fin
Disputa seine Erfüllung in der strengsten Weise; un
viel ich weifs, bisher noch nicht theoretisch nachgew

war es doch schon von Vielen empfunden worden. Man meinte aber, diese ungewöhnliche Strenge sei hier bedingt, und deshalb erträglich, durch die religiös symbolische Natur der Aufgabe, während sofort in dem gegenüberstehenden Gemälde, der Schule von Athen, in welcher die Philosophie in ihren hervorragendsten Vertretern dargestellt ist, die Aufgabe selbst den Künstler zu einer freieren Auffassung bestimmt habe. Ich stehe nicht an, diese Ansicht als irrig zu bezeichnen. Die Strenge des religiösen Sujets gestattete eine einfache, sofort klar und sichtbar hervortretende Anwendung des Gesetzes; die gröfsere Freiheit des andern verlangte eine weit kunstreichere Anwendung desselben, sofern es nicht, statt als eine Schranke gegen Willkür, als beengende Fessel empfunden werden sollte.

Der Raum entspricht dem des gegenüberstehenden Bildes, nur dafs der Einschnitt der Thür sich auf der entgegengesetzten Seite findet; und naturgemäfs werden wir also wieder auf die gleichen Theilungslinien, die senkrechte und die waagrechte, hingewiesen. Der Schneidepunkt derselben ist der naturgemäfse Augenpunkt, in dem alle Linien von der Peripherie aus gleichmäfsig zusammenlaufen. Allein wenn dem Künstler hier eine Theilung in eine irdische und eine überirdische Hälfte nicht gestattet war, so tritt sofort der Mifsstand hervor, dafs der obere Theil materiell das Uebergewicht über den untern hat, während die Sache das Gegentheil verlangt. Es war also der Raum für den gegebenen Zweck gewissermafsen umzugestalten; aber nicht willkürlich, sondern es waren aufser den gegebenen Linien und Punkten noch andere eben so berechtigte zu finden, von denen aus der Künstler die neue Gliederung des Raumes unternehmen konnte. Ein solcher entscheidender Punkt wird gefunden, sofern wir die Senkrechte in der mathematischen Mitte ihrer Höhe schneiden. Sofort gewinnen wir einen andern Grundton. Der Bogen wird in seiner Bedeutung verkürzt; es bleibt nur ein starkes Segment übrig: die untere Hälfte überwiegt, und ihre rechtwinkligen Begrenzungen müssen in erster Linie bestimmend wirken, das Segment nur subsidiarisch in zweiter.

Um für das Gemälde die Tiefe, den Scenenraum zu gewinnen, auf dem sich die Figuren handelnd zu entwickeln vermögen, trugen wir bei der Disputa die Maafse der äufseren Umrahmung auf den Grundplan nach innen. In der Schule von Athen dominirt aber

nicht die Höhe, der Bogen, sondern die Breite der
halb wir oben diese Breite als Norm für die Tiefe
Scene annehmen dürfen. Da nun vom normalen A
gesehen alle von der äufsern Umrahmung nach dem
Centrum gezogenen Linien in der Distanz dieser T
die Hälfte sich verjüngen müssen, so würde sich
fläche des inneren Raumes der Abschlufs der Scene
Höhe zwischen Grundlinie und Centrum oder auf h
Seitenpfeiler ergeben. Nachdem wir aber die horizo
linie der Gesammthöhe aus dem perspectivischen
mathematische Mitte der Senkrechten verlegt habe
auch nach dem Hintergrunde zu eine Erhöhung der
so viel verlangen, als jene Theilungslinie über dem
Centrum liegt. Dadurch aber entsteht eine doppelte
eine, welche sich von der Grundlinie des Ganzen nach hi
welche sich von der gefundenen Linie im Hintergrunde
wickelt. Eine Vermittelung zwischen beiden liefse si
schiedener Weise herstellen, am natürlichsten aber gew
gemeinsamen Mitte. — Einfach gliedert sich die Bre
vordere Weite stellt sich uns auf der Scenenwand in
theilung dar. Wollen wir von hier aus die Tiefe
wird sich die Weite wiederum um die Hälfte, bei n
doppelung um die Hälfte der Hälfte verengen.

Bis hierher also wirken die geraden Grund- u
der Umrahmung und die Theilungslinien der Fläche
derung des Raumes bestimmend ein. Es fragt sich
ter, auf welche Weise eine rationelle Vermittelung z
in rechten Winkeln auf einander stofsenden Linien
obern Raum umspannenden Bogen zu finden ist, wod
sem seine Bedeutung und sein Einflufs gewahrt bleib
rechten, welche, vom Centrum aus gerechnet, beid

r ersten parallele Theilungslinie zur Geltung gelangt ist. Auf iese Weise gewinnt also der Bogen schon auf die Gliederung der iten einen freilich nur subsidiarischen Einfluſs. Wenden wir uns tzt nach der Mitte, so ist die Bogenweite in der Distanz der Sce-nwand durch die Oeffnung derselben gesetzmäſsig gegeben. Aber wir die horizontale Theilungslinie über das Centrum emporge-ckt haben, so vermag er sich nicht in einfacher Verjüngung auf iner Grundlinie zu entwickeln, sondern gleichfalls erst weiter auf-ärts zur Geltung zu gelangen. Hier nun möge mir, um längere örterungen zu vermeiden, ein Vergleich gestattet sein. Wie in r Musik die Harmonie nicht zerstört wird, wenn in einzelnen heilen die Melodie eine volle Octave über den ursprünglichen rundton verlegt wird, so wird es auch hier gestattet sein, den ogen gewissermaſsen eine Octave höher, von der Grundlinie auf ie Peripherie zu übertragen. Allerdings wird er dadurch dem uge in der Frontansicht entzogen: aber um so freier entwickelt er ch nach innen auf den im Centrum zusammenlaufenden Radien, ie seine Basis bilden.

So ist eine Reihe von Linien und Punkten gefunden, an der ir die Composition Raphael's zu messen vermögen. Durch die ſsere Umrahmung öffnet sich uns der Blick in einen weiten, in iner Tiefe der vorderen Breite entsprechenden Scenenraum, dessen rundfläche sich hinten um so viel über dem natürlichen Boden rhebt, als die Mitte der Gesammthöhe über der perspectivischen heilungs- oder Horizontlinie liegt. Die Vermittelung der beiden Flä-hen ist in der Mitte der Tiefe gegeben, nicht in einer senkrecht steil ab-llenden Fläche oder Prosceniumswand, sondern durch sanft an-teigende Stufen. Auf dem hinteren Podium erhebt sich ein kräftig-lider Bau in scharfer Gliederung. Die Stärke seiner Fronten ist urch die Dreitheilung der umrahmenden Bogenhälften gegeben. Seine ittlere Bogenöffnung entspricht in ihrer Weite dem Maaſse der rundlinie des ganzen Bildes und entwickelt sich nach der Tiefe n einer Halle von der doppelten Länge des Vorraumes, an die sich in Querschiff mit Kuppel und eine Fortsetzung des Längenschiffes, eides zusammen der Länge des Vorderschiffes entsprechend, an-chliefsen. Der vorderen Halle entspricht an der entgegengesetzten eite ein gleicher, oben offener Raum, der nach hinten einen be-timmten Abschluſs gewährt. Während aber in dem höher gelege-

nen Längenschiff das Gewölbe in vollem Bogen frei
das Schlufsportal nicht nur auf die ursprüngliche Gru
sondern ein etwas flacherer in einen vollen Halbkre
Bogen gemahnt uns zum Schlusse daran, dafs auch
portal nicht ein vollständiger, sondern ein in seinen
gedrückter Halbkreis ist.

So ist in streng mathematisch-architektonischer
präparirt, auf der sich die handelnden Personen zu
Aeufserlich betrachtet bestehen dieselben in zwei be
zur Rechten und Linken des Vorgrundes und einer
dehnenden Figurenreihe auf der Höhe der Stufen.
Gruppirung noch einen näheren Zusammenhang mit
Architektur? Blicken wir zuerst nach dem Centru
Senkrechte, im Gegensatz zur Disputa, hier nur e
deutung. Vom Schlufsstein des Gewölbes werden wi
ten gewiesen, und so finden wir nicht im Centrum,
Seiten des Centrums zwei Figuren, Plato und Arist
scheinen in Vorderansicht und nehmen in dieser ge
des Schlufsportals ein. An sie schliefsen sich, ihr
zwei Gruppen an, die von dieser Begrenzung aus bi
rechten vortreten, welche das Vorderschiff nach in
Von da an entwickeln sich neue Gruppen, durch v
deren Ecken eben dieses Schiffes in scharfer Weise
während andere Gruppen die Ecken der Seitenhallen
schen ihnen ist auf der einen Seite factisch eine I
auf der andern eine vereinsamt grad aufrecht stehen
nicht minder die Trennung fühlbar macht. Hier sol
Massen zur Anschauung kommen, auf welchen die
tragenden Pfeiler ruhen. Wo diese dagegen energi
streben, da erscheinen sie belebt durch die in zwei
stellten Statuen. Von ihnen wird unser Blick auf ei
ähnlicher Figuren hingelenkt, die in der perspectiv
zung des Längenschiffes nur zum kleinsten Theile
aber immerhin genügen, um uns diese mächtigen ar
Glieder nicht als todte Massen empfinden zu lassen.
führt uns das radienförmig ausstrahlende Gesims, au
Gewölbe ruht, wieder nach der Peripherie zurück. Di
aber reproduciren sich auch in der unteren Hälfte de

nur dafs sie uns umgekehrt von der Grundlinie und den inneren Ecken der Gruppen im Vorgrunde nach der Mitte, gerade zu den Füfsen der Hörer des Plato und Aristoteles hinführen, wie namentlich durch die eine, die Treppen hinaufsteigende Figur symbolisirt wird. Dafs in den so gewonnenen Raum zwei Figuren mit einer gewissen Nachlässigkeit gelagert sind, hebt die Bedeutung dieser Linien nicht auf: es sollte offenbar nur die Schärfe und Strenge des Gesetzes für das Auge gemildert werden. — So bleiben uns noch die vielbewunderten Gruppen des Vordergrundes, in denen, wenn je, der Genius des Künstlers in vollster Freiheit sich zu entfalten scheint. Ist es da nicht fast ein Frevel, auch hier noch nach dem mathematischen Gesetz zu fragen? Und doch, wagen wir es! Durch die horizontale Theilungslinie des Ganzen hatten wir den Bogen in seiner Bedeutung verkürzt. Soll das dadurch erzeugte Segment nicht als einziges irrationales Element in der Gliederung des Raumes übrig bleiben, so mufs es irgendwo eine Wirkung äufsern. Reproduciren wir es also, wo allein noch eine Möglichkeit gegeben ist, nach unten, und wir werden zu unserer Ueberraschung finden, dafs das ganze geistige Leben, welches diese Gruppen durchweht, sich gerade auf dieser Bogenlinie bewegt. Allerdings erhalten wir unterhalb derselben gewissermafsen zwei todte Ecken. Aber auch das ist nur Gewinn; denn die Unregelmäfsigkeit, welche durch das Einschneiden der Thür in den Raum des Bildes verursacht wird, verliert jetzt völlig jede Bedeutung.

Am Ende meiner Analyse dieses Gemäldes will ich gern zugeben, dafs dieselbe im Einzelnen manche Mängel haben mag, dafs sich vielleicht in der Folge mancher Punkt präciser und noch einfacher formuliren lassen wird. Doch glaube ich des positiv Sichern wenigstens so viel festgestellt zu haben, dafs Sie diese Mängel mir, und nicht dem Künstler anrechnen, vielmehr mit mir davon überzeugt sein werden, dafs das Gesetz architektonischer Raumgliederung in der Schule von Athen nicht laxer, als in der Disputa, sondern in gleicher Strenge, aber in weit complicirterer kunstreicherer Anwendung durchgebildet ist.

Wir gelangen jetzt zum dritten Bilde desselben Zimmers, zum Parnafs, dem Reiche der Poesie. Der gegebene Raum ist nicht ein fundamental verschiedener, aber ein wesentlich modificirter: der Bogen ist nicht mehr in seinem Scheitel gedrückt, sondern über

den vollen Halbkreis hinaus nach unten verlängert;
der Seitenpfeiler ist nur ein Bruchtheil übrig geblie
wir allerdings zugeben müssen, nach dem eigenen
Künstlers übrig gelassen worden. Die bedeutendst
aber ist, dafs die Mitte der Grundlinie durch die
Fensters zerschnitten und in einen höheren Plan hin
Die Schwierigkeiten, welche dadurch für die räumlic
entstanden, sind hier allerdings in erster Linie über
die Genialität in der geistigen Auffassung der Aufga
selbst zu, obwohl es keineswegs selbstverständlich is
die Musen und die Dichter unentbehrliche Elemente
tion waren, so ist doch damit noch in keiner Wei
Gedanke gegeben, durch welchen Raphael diese geist
in einen nothwendigen Zusammenhang mit dem R
Auch in der Disputa haben wir eine bestimmte We
zwischen Himmlischen und Sterblichen. Aber w
Christenglaube das Wunder einer persönlichen Erschei
heit nicht ausschliefst, so bleibt es doch eben ein
Ausnahme; und der Künstler that wohl, statt der G
auf Erden nur ihr Symbol zu zeigen. Nicht so fe
Phantasie der Sterblichen die Götter des Gesanges.
nur ausgewählte Geister, die ihres Umganges gewü
aber diese Auserwählten leben mit ihnen in wirkli
schaft, allerdings nicht im Schmutze des Irdischen,
wo Himmel und Erde sich berühren, auf den reine
Parnafs. In dem hohen Bogen unseres Gemäldes sy
das Himmelsgewölbe. Von der Grundlinie aber, der I
schen, werden wir in der Mitte emporgehoben in ei
gion. Dort, auf dem Gipfel des Parnafs thronen d
zu ihnen steigen empor, um sie herum schaaren sich
ten Sterblichen.

So erwächst also schon der poetische Grundgeda
zen auf dem Boden des gegebenen Raumes. Dafs
in der Gliederung des Einzelnen noch weiter wirkte
schwer zu beweisen sein. Ziehen wir einmal unser
nien, deren architektonische Bedeutung wir bereits ken
rechte vom Scheitel aus und die beiden ihr parallel
linien der Seiten, die Waagrechte in der Mitte der H

coordinirt wiederum zwei Parallelen; endlich die Reproduction des durch die mittlere Waagrechte abgeschnittenen Bogensegmentes. Diese letztere führt uns, gerade wie in der Schule von Athen, durch die geistige Diagonale der Seitengruppen nach der halben Höhe der Peripherie. Wie aber in jenem Bilde die Scenenwand durch die Ecken des Mittelschiffes in scharf mathematischer Weise gegliedert ist, so treten uns hier gerade auf denselben Linien des Raumes die kräftigen Gestalten des Homer und der vom Beschauer abgewendeten Muse gewissermaſsen wie die Eckpfeiler der Mittelgruppe entgegen, die in sanfter perspectivischer Verkürzung, der gelinden Spannung des über ihr befindlichen Bogens entsprechend, nach dem Hintergrunde zu sich entwickelt. In den Figuren des Apollo aber und der beiden sitzenden Musen, die räumlich und geistig die Mitte des gesammten Raumes einnehmen, reproducirt sich der Halbkreis der äuſseren Umrahmung gerade ebenso, wie bei der Disputa in der Glorie, welche die Gestalten des Christus, Johannes und der Madonna umfaſst.

Doch es widerstrebt mir, gerade bei diesem Bilde noch weiter nach Zollen und Zahlen zu rechnen, wo ebenso wie bei der anmuthigsten Poesie trotz des strengsten und vollendetsten metrischen Baues uns doch überall die Phantasie in ihrem freiesten Schwunge anweht. Die Poesie liebt das Gleichniſs: erlauben Sie daher, daſs auch ich Ihnen das Gesetzmäſsige dieser Composition durch ein Gleichniſs zu erklären versuche oder, sagen wir: durch eine Uebersetzung in einen andern Dialekt der Kunstsprache.

Die Griechische Kunst hat ein Arabeskenschema ausgebildet, das höchst einfach in seinen Elementen, aber unendlicher Variationen fähig, auch in neuerer Zeit vorzugsweise geeignet zu schöngegliederter Ausschmückung architektonischer Flächen befunden worden ist. Entwickeln wir einmal ein solches Schema für den Raum des Raphaelischen Gemäldes. Im Mittelpunkte erhebt sich auf der Basis umgeschlagener Blätter ein Blatt- oder Blumenkelch, aus dem ein Blüthenstengel oder lange Staubfäden hoch aufschieſsen. Zu beiden Seiten des Kelches sprieſsen doppelte schöngeschwungene Ranken hervor, die oberen zunächst auf- und absteigend, die unteren zuerst nach den Seiten sich entwickelnd und von da steil aufstrebend und oben nach rechts und links sich theilend und leicht verzweigend. Schon vorher aber, wo sich der Raum nach der Tiefe öff-

net, zweigt sich vom Hauptstamme ein Theil ab, u
Tiefe zu erreichen und dann sich wieder nach der Höh
und in leichten Ranken aufzusprieſsen. Das streng M



dieses Schema's bedarf keines Beweises. Die Hauptlin
fallen aber durchaus zusammen mit den Grundlinien
tion Raphael's. Im kastalischen Quell, der zu Apollo's F
rieselt, haben wir die Basis umgeschlagener Blätter, i
centralen Blattkelch; in den beiden sitzenden Musen d
faltung der Seitenranken; in der dahinter aufgestellte
zweite, nach oben strebende Entwickelung derselben,
die dritte zu den sitzenden Figuren des Vordergrunde
an den stehenden wieder herauf führt. In den Grupp
Lorbeerbäume endlich finden wir das Aufsprieſsen leic
stengel und Staubfäden wieder.

So lösen sich uns die Hauptlinien der ganzen Comp
leichtes und anmuthiges Spiel auf; und wo wir etwa klein
gen von der strengen Regel finden, da dürfen wir nic
daſs hier an die Stelle der Pflanzenorganismen lebend
treten, in denen die Bedeutung des Geistigen zuweilen
des mechanischen Gesetzes zu durchbrechen, zugleich
durch entstandene Disharmouie wieder in einer höher
aufzulösen vermag, wovon wir uns bald an einem he
Beispiele in wirklich überraschender Weise überzeugen

Ich übergehe die Gemälde der vierten Wand, welche die Juris-
rudenz zum Inhalte haben. Das Fenster rückte hier so hoch in
en Bogen hinauf, daſs nur ein kleiner Abschnitt übrig blieb, der
it den Seiten eine einheitliche Vermittelung nicht zulieſs. Raphael
eilte also den Raum, zeigte in getrennten Seitenbildern die Ein-
etzung des weltlichen und geistlichen Rechtes und in dem oberen,
den drei Figuren der Weisheit, Mäſsigung und Stärke, die Grund-
egriffe, auf denen das Recht und seine Ausübung beruht. Es ge-
ügt zu sagen, daſs uns auch hier in dem harmonischen Spiele der
inien das Walten räumlicher Gesetze angenehm berührt.

So gelangen wir zum zweiten Zimmer und wenden uns hier
uerst zu dem Bilde der Messe von Bolsena, der Darstellung des
Vunders, welches durch die der geweihten Hostie entfallenden
lutstropfen einen zweifelnden Priester von der Wahrheit der Trans-
ubstantiationslehre überzeugte, des Wunders, welches bekanntlich
ur Einsetzung des Frohnleichnamsfestes den Anlaſs gab. Der Raum
st dem des Parnaſs analog, aber mit der sehr wesentlichen Modi-
cation, daſs das Fenster stark auf die eine Seite gerückt und da-
urch der untere Raum in sehr ungleicher Weise getheilt ist. Diese
chwierigkeit, die wohl Manchen rathlos gemacht hätte, bot Raphael
ur den willkommenen Anlaſs zur Entfaltung neuer Schönheiten.
Viederum tritt es uns hier zuerst als ein genialer Gedanke entge-
en, daſs der Künstler in der durch das Fenster emporgehobenen
rundfläche den über den Boden der Kirche erhöhten hohen Chor
egeben sein lieſs, unter dem sich gewissermaſsen der Eingang in
ie Krypta öffnete. Treppen führen von beiden Seiten auf die Höhe,
nd indem Raphael auf der schmalen Seite die Ecke des Fensters
ls Stufe benutzte, auf der andern aber die Fläche über die Ecke
inaus ausdehnte, fand er eine Ausgleichung, auf der sich die ar-
hitektonische Gliederung des oberen Theiles frei entwickeln konnte.
Der Altartisch tritt in die Mitte; dahinter bietet eine Art von Chor-
tühlen einen Abschluſs, der in seinen Ecken und dem sanft ein-
ebogenen oberen Umriſs sehr bestimmt an die Linien der Gruppe
inter Apollo im Parnaſs erinnert. Der regelmäſsig gegliederte Bau
es Chorschiffes schlieſst den Hintergrund ab und giebt dem Bilde
ie nöthige Tiefe. So ist der Schauplatz in wenigen, aber bestimm-
en Zügen vorbereitet. Aber warum rückte Raphael den betenden
Papst vom Altar etwas ab? Warum dehnte er die Grundlinie des

Chors nicht bis zu dem Punkte aus, der genau der
ecke entspräche? Ist dies Willkür des Künstlers
die Erklärung dieser scheinbaren Anomalie haben w
einem höheren Gesetze zu suchen. Trotz des geschic
mittels in der Treppenanlage bleibt immer materiell d
vom Centrum der gröſsere, und das mechanische Glei
nur herzustellen gewesen durch eine unkünstlerisc
eines Stückes rechts vom Fenster. Hier blieb nu
übrig, nämlich das räumlich gestörte Gleichgewic
durch das geistige, das Metrum zu ergänzen durch
Die ganze rechte Hälfte erscheint wie mühsam ged
träge Masse. Nirgends in den ceremoniell aufgestell
ren zeigt sich eine Spur geistiger Emotion; eher, m
gen, empfinden wir eine gewisse Langeweile. Diese
des künstlerischen Versmaaſses sind nun auf der Ge
löst in zwei und zwanzig Kürzen: denn von so viele
wenigstens theilweise die Köpfe sichtbar. Während
dehnt war, ist hier Alles gedrängt und belebt durc
fachsten Abstufungen der lebendigsten Affecte. Bis
Chorstühle sind zwei Jünglinge emporgeklommen;
fernt, das künstlerische Gleichgewicht zu stören, d
mehr, in einem höheren Sinne es herzustellen.

Gegenüber der Messe von Bolsena finden wir d
der Befreiung Petri aus dem Gefängnisse. Treppen
Seiten des hier in der Mitte befindlichen Fensters na
ten Terrain, auf dem sich das Gefängniſs thurmartig
Höhe der Stufen beträgt ein Drittel, die des Thurme
sims die Hälfte der Gesammthöhe. Die Weite des
im Gefängniſs entspricht der perpendikulär darunte
äuſsern Lichtöffnung des Fensters; die Pfeilerstärke
Breite. Diese wenigen Grundverhältnisse genügten

irliche Dunkel nur stellenweise durch ein künstliches Licht, den om Engel ausgehenden Glanz oder durch den matten Schein des af den Stahlrüstungen der Wächter sich brechenden Fackel- und [ondlichtes erhellt wird.

Es würde nun von den Bildern der beiden andern Wände, dem [eliodor und Attila, zu handeln sein. Allein ich verzichte darauf, reil die bisher dargelegten Principien hier nicht mehr oder in weit eringerem Maaſse hervortreten als in den betrachteten Gemälden. ;ine gewisse Eile in der Ausführung dieser und aller noch folgen-en Bilder ist historisch nachgewiesen. Mag es sein, daſs Raphael elbst nicht mehr die frühere Sorgfalt in allen Entwürfen anwandte: icher ist, daſs er namentlich nach Julius II. Tode zur Eile ge-lrängt wurde, und ebenso, daſs er durch äuſsere Verhältnisse sei-ıen Auftraggebern gegenüber etwas von seiner eigenen Freiheit ein-gebüſst hatte. So existiren Entwürfe zum Heliodor, in denen die 3ruppe mit Julius II. zur Linken ganz fehlt; vom Attila, wo ebenso lie Gruppe mit Papst Leo, wenn auch nicht ganz fehlt, doch durch-ıus in den Hintergrund gedrängt ist. Durch ihre vorwiegende Be-onung muſste dem Künstler im eigentlichsten Sinne das Concept errückt werden; und wenn sich auch das Verdienst Raphael's nach ielen andern Seiten hin in einem glänzenden Lichte zeigt, so trat och die strengere Durchführung architektonischer Principien mehr n den Hintergrund. Falsch indessen wäre es, anzunehmen, daſs Raphael selbst aus inneren Gründen diese strengeren Principien etwa ls mit seiner künstlerischen Freiheit fernerhin unverträglich aufge-eben hätte. Zum Beweise dafür mag es mir erlaubt sein, auf ein nderes Frescobild hinzuweisen, das Raphael erst in dieser späteren ;eit, aber unbedrängt und unbeengt durch äuſsere Rücksichten aus-ührte: das sind die Sibyllen in S. Maria della pace. Für sie war in fest in die Architektur eingerahmter Raum gegeben, der seiner Iatur nach nicht den Blick in eine landschaftliche Tiefe eröffnet, ondern mehr hochreliefartig oder wie das Giebelfeld eines Tempels u füllen war. Architektonisch bestimmt ist er durch die schmalen ragenden Grundflächen, von denen aus die Seitenpfeiler nach oben ınd die beiden Seiten des Bogens nach ihrem Centrum emporstre-ıen, während die obere Linie nur abschlieſsend, nicht activ wirkend ɪrscheint. Die statisch-mechanische Natur dieser Linien ist es, leren künstlerische Verkörperung sich Raphael bei seiner Composi-

tion in erster Linie als Ziel vorsetzte. Durch zwei
zu schwebende Engel werden wir nach den oberen
wiesen, wohin uns ebenfalls die beiden an den Se
Sibyllen führen. Diese beiden Seitenräume werden
schen ihnen befindlichen Mittelraum noch besonders
stehende auf Tafeln gelehnte Flügelknaben abgeschie
emporstrebenden Seiten des Gewölbes lehnen sich so
ganzen Bewegung die beiden andern Sibyllen, währ
Centrum absteigenden Linien desselben Gewölbes i
nach unten gewendeten Engeln ihren Ausdruck finden
der Schlufsstein noch besonders durch ein fackeltrage
symbolisirt ist. So haben wir den Raum durchme
zwischen den oberen Ecken und ihrem Centrum bleib
Stellen übrig, gerade dort, wo nichts architektonisch z
zu stützen ist. Sonst tritt nur einmal eine Bewegu
vollen Flusse der Linien heraus, die der ältesten S
gerade diese Bewegung ist wieder bedingt durch ein
lichkeit des Raumes. Dort nämlich stöfst eine Wan
Winkel auf die Begrenzung des Bildes und ein unmitt
befindliches Fenster wirft einen starken Schlagschatt
Ecke, einen Schatten, durch welchen die dort sitzen
wissermafsen von der architektonischen Linie weg nac
gedrängt wird.

So entwickelte hier Raphael aus neuen Anforde
Schönheiten durch eine verschiedene Anwendung,
eben so strenges Festhalten an dem architektonischen
aber, dürfen wir wohl schliefslich fragen, verfuhr Rap
Architektur auf den Raum nicht bestimmend einwirkte,
Phantasie des Künstlers durch ihre Anforderungen nic
war? Zur Beantwortung dieser Frage kehren wir nach
zurück, um zum Schlusse noch ein Bild unserer Prüfu
ziehen: die Schlacht des Constantin. Wie ein bre
spannt sich das Gemälde von mehr als der doppelte
Höhe auf weiter Wand aus, von unbewegten geraden
schlossen. Hier ist mathematisch eigentlich nur ein Pun
trum, mit Nothwendigkeit gegeben; und diesen alle
Raphael in bestimmter Weise fest: präcis in der Kreuz
gonalen erscheint die Figur Constantin's zu Pferde. W

weiter ein Gesetz für die Gliederung des Raumes zu finden? Raphael suchte und fand es in der Natur des darzustellenden Gegenstandes. Auch eine Schlacht ist ein Kunstwerk. Zwar mag zuweilen die rohe physische Gewalt der Massen den Sieg verleihen; aber eine höhere Bürgschaft für denselben gewährt erst die Kunst, welche diese Massen zu leiten und mit Aufwand der geringsten Kraft die gröfsten Wirkungen zu erzielen versteht. Einen solchen nicht zufälligen, sondern nach dem Gesetze der Kunst errungenen Sieg nun darzustellen unternahm Raphael. Die kunstmäfsigen taktischen Linien, Bewegungen und Kräfte, welche die Entscheidung herbeiführen, bestimmen für ihn auch die künstlerischen Gliederungen der Darstellung im Bilde. Dem Constantin soll der Einzug in Rom verwehrt werden. Die natürliche Vertheidigungslinie, der Tiber, öffnet nur auf einem Punkte durch eine Brücke den Zugang. Jenseits derselben in der Ebene stellt Maxentius sein Heer zur Vertheidigung des Ueberganges auf. Im Bilde erblicken wir im Centrum diese Ebene, rechts die Brücke und den vorderen Lauf des Tiber, links die Höhenzüge, über welche Constantin heranziehen mufste, ihnen entsprechend rechts eine Hügelkette auf dem andern Ufer, während in der Mitte zwischen beiden ein weiter Blick in das obere Tiberthal sich öffnet. Jetzt entwickelt sich der Angriff Constantin's, aber nicht direct auf das Centrum des Feindes, von dem immer noch ein Zurückweichen auf die allerdings schmale Rückzugslinie der Brücke möglich gewesen wäre. Der erste und Hauptstofs erfolgt vielmehr in der Flanke; der linke Flügel drängt von der Seite nach dem feindlichen Centrum. Jetzt aber, wo dieses erreicht ist, in dem Moment, wo die Brücke forcirt und die Masse des feindlichen Heeres von der einzigen Rückzugslinie abgedrängt wird, rückt das bisher zurückgehaltene Centrum mit Constantin selbst energisch vor, während gleichzeitig Reitermassen des rechten Flügels den linken des Feindes umgehen und diesen gleichfalls auf das Centrum zurückwerfen. So ist des Maxentius Heer zwischen Constantin und Tiber eingekeilt und unentrinnbarer Niederlage preisgegeben, indem, was dem Schwerte entflieht, in den Wellen des Flusses seinen Tod findet. Diesen ganzen Vorgang erblicken wir im Bilde: rechts den entscheidenden Kampf um die Brücke, links die vordrängenden Reitermassen, im Centrum Constantin selbst Nicht eine oder einzelne Episoden sind dargestellt, sondern quer

durch das ganze Bild zieht sich Kampf, und die Wi
den Flügeln thätigen Kräfte culminirt im Centrum,
des Feindes im Haupte des im Schlamme versinken
durch Constantin's Lanze getroffen werden soll. —
fahr blieb dem Künstler zu meiden übrig. Die langged
reihe konnte namentlich in ihrer oberen Begrenzun
zu einförmig, zu ungegliedert erscheinen. Zwei Le
dem Kreuze und eine Reiterstandarte, die hinter Con
reinen Horizont hineinragen, würden sie für das äufs
genügend unterbrechen. Aber diese sichtbaren Syn
Heeresabtheilungen weisen uns nach oben, wo in d
göttliche Hülfe als eigentlich entscheidendes Moment
sind das Zünglein an der Waage, in der das Geschic
ten gewogen wird. Aber auch ihr Wirken ist nicht e
zufälliges oder willkürliches. Gradaus dringt der mit
ein zweiter zu seiner Linken schwebt nicht eigentlich
sondern er begegnet ihm von der Seite kommend in
nach demselben entscheidenden Mittelpunkte: es is
die personificirte Potenz des linken Flügels, während
Kraft des rechten in dem dritten Engel wirksam ersch
etwas nacheilend bald den verhängnifsvollen Kreis schl
So tritt uns also über der Mitte, über dem *irdisch*
Schlacht, die *geistige Idee* derselben, auf ihre ei
mente zurückgeführt, entgegen, und indem sich die
als der Ausflufs einer höheren überirdischen Macht
ihr der irdische Sieg nicht fehlen.

Ich stehe am Ende meiner Erörterungen und ho
Verehrung für Raphael durch dieselben keine Beeintr
litten haben wird. *Ein* Begriff allerdings, der der
künstlerischen Freiheit, wird etwas bestimmter und st
werden müssen, als es gewöhnlich geschieht. Allein
der Freiheit *selbst* liegt bereits die nothwendige
Freiheit *ohne* Schranke ist Willkür, und Willkür ist
künstlerisch wie Unfreiheit. Erst *durch* das Gesetz,
des Gesetzes kann wahre Freiheit bestehen und gedei
erkennen wir auch die Gröfse und den Vorzug Raphael
begründet, dafs er sich über das Gesetz stellt, sonder
als Schranke gegen Willkür willig anerkennt und vollk
andere erfüllt.

H.

ALBRECHT DÜRER'S EINFLUSS AUF DIE ENTWICKLUNG DER DEUTSCHEN BEFESTIGUNGSKUNST.

Wir finden den Namen Albrecht Dürer's stets in der Reihe der Kriegsbaumeister aufgeführt, welche sich durch mehr oder minder werthvolle Vorschläge für die Ausführung von Festungsbauten bekannt gemacht haben, ohne dafs ihm besondere Aufmerksamkeit geschenkt worden wäre. Namentlich ward seiner Einwirkung auf die Entstehung gerade der modernen Deutschen Befestigungskunst nur selten die ihr gebührende Beachtung zu Theil.

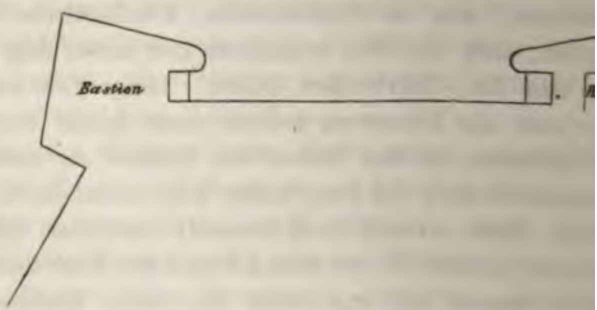
Die ersten Anfänge der neueren Befestigungskunst knüpfen sich an die Einführung der Feuerwaffen, mit deren Entwicklung und Ausbildung Hand in Hand sie weiter fortschreitet. Die Anwendung der Feuerwaffen im Kriege ist durchaus nicht als etwas plötzlich Geschehenes zu denken. Wie das Zündnadelgewehr in unserer Zeit Jahrzehnte brauchte, um zur Geltung zu kommen, so bedurfte das Schiefspulver mehrerer Jahrhunderte, ehe es allgemeine Verwendung zu Kriegszwecken fand. Die Unvollkommenheit der Waffentechnik hinderte es namentlich daran, seine volle Wirkung zu entfalten. Noch bis zum Jahre 1626 sehen wir in einer so tüchtigen Armee, wie der Schwedischen, Finnländische Bogenschützen kämpfen, und die Pike behauptete sich neben dem Feuergewehr bis in das 18. Jahrhundert hinein. Lange Zeit hindurch hat das Pulver nur als Feuerwerk gedient, mehr darauf berechnet, Schrecken als Schaden in den Reihen des Feindes zu verbreiten. Der entscheidende Einflufs der Feuerwaffen wird zuerst im 15. Jahrhundert sichtbar. Man ersetzte durch Geschütz allmählich die Belagerungsmaschinen, welche in den letzten Zeiten des Mittelalters sehr zurückgekommen waren und nur selten die festen Schlösser der Ritter, die Mauern der Städte zu brechen vermochten. Im Verlauf des 15. Jahrhunderts entwickelt sich in Spanien und Italien zumeist das Artilleriewesen. Um 1376 wendeten die Venetianer gegen den Beherrscher von Carrara bereits Geschütz an, und 1494 sehen wir das Heer Karls des Achten in Italien von einer wohlorganisirten Artillerie von 140 Geschützen begleitet. Gegen Anfang des 16. Jahrhunderts steht Herzog Alfons von Ferrara als der gröfste

Geschütz- und Befestigungskünstler seiner Zeit da, d
mit dieser Vervollkommnung der Artillerie die der Bef
gleichen Schritt halten, wollte sie sich einigermaſsen ihr
haupten. Die allgemeine Culturentwicklung wirkt stets
wesen zurück: so sehen wir auch hier die politische
Italiens in zahlreiche Herrschaften und Stadtgebiete,
porblühen der Kunst auf Feld- und Festungskrieg
üben. Endlose Kämpfe und Fehden lieferten Geleger
neuen Erfahrungen auf diesem Felde.

Die Kriegsbaumeister jener Zeit nahmen zunäch
dacht, die Befestigungen für die Aufstellung von Ges
zu machen, damit dessen Wirkung auch der Vertheid
käme. Erdanschüttungen wurden zu diesem Zweck
Stadtmauern aufgeworfen und zu diesem Ende die b
chen Thürme durch geräumige Werke ersetzt, Bas
welche, auf den ausspringenden Ecken der Stadtm
deren einzelne Zweige flankirten. Diese Altitalienisc
sie von Spanischen Kriegsleuten den Italienern über



Altitalienische (Spanische) Befestigungsmanier.

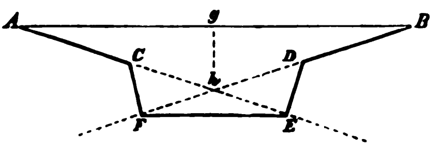


Neuitalienische Befestigungsmanier.

auch als 'die Spanische' bezeichnete Befestigungsmani
mustergültig für ganz Europa, namentlich nachdem
Neuitalienische die bedeutende Verbesserung erfahren
gröſsere, noch mit einem Reduit versehene Basteien zu
kamen. Schon im 16. Jahrhundert waren Italienisch

in aller Herren Ländern, und so auch in Deutschland thätig, wo nach ihrer Anleitung ähnliche Befestigungen erstanden. Die Cittadellen von Spandau, Jülich, Antwerpen, sowie die Stadtenceinten von Cüstrin und Antwerpen datiren aus jener Zeit. Die sich auf diese Weise entwickelnde bastionäre Befestigung fand ihre rationelle Ausbildung und ihre Vervollkommnung im 17. Jahrhundert in Frankreich, wo die Kriege Ludwig XIV. und die Errichtung vieler neuer Festungen Gelegenheit, lehrreiche Versuche anzustellen, gab. Die beiden Ingenieure, durch welche das Bastionairtracé damals zum Abschlufs gebracht ward, sind Vauban und Cormontaigne, deren Entwürfe von nun an mafsgebend blieben. Erst in unserer Zeit, nach Beendigung der Freiheitskriege, begann man in Deutschland, gestützt auf einige Andeutungen, welche Friedrich der Grofse durch Ausführung anders gestalteter Festungswerke gegeben hatte, von dem Bastionairtracé abzugehen, und es bildete sich in Preufsen eine eigenthümlich-Deutsche Befestigungskunst aus, welche alle bis dahin bestehenden Systeme überflügelnd, sich heute die unbedingte Anerkennung aller bedeutenden Militairmächte erworben hat.

Die leitende Idee des Bastionairtracé ist: durch die künstliche Gestalt des Festungswalles den ganzen davor gelegenen Graben zu flankiren. Der Wall wird dergestalt in einer gebrochenen Linie geführt, dafs vor demselben kein Punkt existirt, welcher nicht von dem auf den einzelnen Zweigen des Walles stehenden Geschütz zu erreichen ist. Die Construction einer diesen Anforderungen entsprechenden bastionirten Front ist folgende:



Eine Polygonseite wird zu Grunde gelegt, der Wall jedoch nicht auf derselben entlang geführt, sondern ein Theil desselben nach innen zurückgezogen. Man errichtet in der Mitte der Polygonseite AB einen Perpendikel $= \frac{1}{8} AB$, verbindet h mit A und B und verlängert die Verbindungslinien über h hinaus. Nun trägt man auf Ah und Bh von A und B aus je $\frac{2}{7}$—$\frac{1}{3} AB$ ab, von den gefundenen Punkten C und D aus fällt man dann einen Perpendikel

auf die verlängerten Linien *Ah* und *Bh*. Dadurch
Punkte *E* und *F* fest, die verbunden werden. *AC*
nun die Linie des Walles an. Bei aufmerksamer Be
selben findet man, daſs sie ihren Zweck, sich selbst
len zu flankiren, vollkommen erfüllt, vorausgesetzt,
FE lang genug ist, zu gestatten daſs man von dem
aus den Punkt treffen kann, der vor der Mitte ders
Grabensohle liegt. Natürlich ist diese Construction
grenzte Tragweite der Feuerwaffen in bestimmte Di
geengt, welche sie nicht überschreiten darf.

Die Deutsche Festungsbaukunst wird am besten
genannte Neupreuſsische System repräsentirt, nach
alle bedeutenderen Festungen, wie Königsberg, Cöln,
sen u. s. w., erbaut werden.

Bei diesem System hat man davon abgesehen, d
künstliche Grundriſsform zu geben, so daſs dersel
flankirt. Das Tracé folgt vielmehr einfach dem Un
lygon's, welches den zu befestigenden Ort umgiebt.
Graben eine kräftige Bestreichung zu geben, erhebt
des Walles meist eine mit Schieſsscharten versehene
gleichzeitig das Ersteigen verhindert. An diese Ma
liegen in den Theilen der Festung, wo besondere St
lich ist, abgesonderte gemauerte Gebäude auf der
welche für Geschütz- und Gewehrvertheidigung ein
Diese Gebäude, Blockhäuser oder Caponieren genann
Graben eine wirksame Flankirung. Oft werden si
deutenden Dimensionen, mit mehreren Stockwerken
der ausgeführt, von denen dann nur das unterste n
ben, die oberen dagegen nach dem Vorterrain hi
Geschütz wirken sollen. Diese groſsen Caponieren erha
Deckwerke von Erde, um sie dem feindlichen Feuer
sie werden dann meist die Brennpunkte der ganzen
und kleine selbständige Festungen in sich. Die Stä
gen nach diesem Neupreuſsischen System werden oft n
rings herum gelegten Gürtel detachirter Forts in V
bracht, welche eine vorgeschobene Vertheidigungslini
hinter denen eine im freien Felde geschlagene Ar
Schutz findet, um neu gestärkt unter günstigeren Verh
der vorzubrechen.

Die vielen Vortheile, welche das Neupreufsische System, d. h. die Deutsche Befestigungskunst vor dem Bastionairsystem, d. h. der Italienisch-Französischen voraus hat, sind leicht zu erkennen. Wir heben die hauptsächlichsten hervor:

1. Vor allen Dingen gestattet das von dem Neupreufsischen System adoptirte Polygonaltracé nächst der gröfseren Frontalfeuerwirkung eine viel leichtere Berücksichtigung der Terrainverhältnisse und der Vortheile, welche sich aus diesen ergeben. Durch die Caponieren bilden sich selbständige Theile in der Befestigung, welche den Kampf noch fortsetzen können, wenn auch der Wall schon an einzelnen Stellen in Feindeshand ist, während eine bastionirte Front, an einem Punkte erstiegen, gänzlich in die Gewalt des Angreifers geräth. Bei der Bastionairbefestigung geht die gesammte Vertheidigung vom Walle aus, sie ist daher sehr exponirt, was namentlich bei den zur Flankirung bestimmten Batterien ein grofser Nachtheil ist, da deren Wirksamkeit in die letzten Stadien der Belagerung fällt und sie selten so lange zu conserviren sind. Bei der Neupreufsischen Befestigung stehen alle Flankengeschütze in kasemattirten Räumen; sie werden daher viel vollständiger den Zweck der Grabenvertheidigung erfüllen. Ferner ist es bei weitem leichter für den Angreifer, die einzelnen Zweige der bastionirten Front der Länge nach zu bestreichen, indem er Geschütze in deren Verlängerung postirt, als bei dem Polygonaltracé, dessen Winkel viel stumpfer sind. Die zahlreichen Caponieren und Hohlbauten bei dem Deutschen System geben ebenso viel sichere Unterkunftsräume für Mannschaften und Material ab, welche beim Bastionairtracé fehlen u. s. w. Das letzte hat fast nur den Vortheil der gröfseren Uebersichtlichkeit für sich; in allen andern Dingen besitzt das Neupreufsische System unbedingte Ueberlegenheit.

Diese leitenden Gedanken nun sind es, welche Dürer bereits seiner Befestigungslehre zu Grunde gelegt hat, wenn auch erfolglos. Zu derselben Zeit, wo sich das Bastionairtracé in Italien zu entwickeln begann, trat Albrecht Dürer mit seinem Werke: 'Etliche underricht zu befestigung der Stett, schlofs und flecken' auf, als der erste Deutsche Schriftsteller in diesem Fache. Sein Buch schrieb er im Jahre 1527, ein Jahr vor seinem Tode. Gewifs ist es von hohem Interesse, darin bereits alle die Grundsätze zu finden, welche heute die Hauptelemente der Deutschen Befestigungskunst bilden. So veränderlich auch die Kriegskunst in ihren Formen ist, so sin

die leitenden Gedanken doch fast zu allen Zeiten dieselben geblieben und die grofsen Genies haben sich eben deshalb über ihre Zeitgenossen erhoben, weil sie jene einfachen Principien unter den Verkleidungen der Zeit wiedererkannten. Zu der seinigen fand Dürer keine Anerkennung, unserem Jahrhundert blieb es überlassen seine Ideen, welche bis dahin nur ein antiquarisches Interesse hatten, zu verwirklichen, allerdings in wesentlich modificirter Form und mit den den Fortschritten der Kriegskunst und Waffentechnik angemessenen Mitteln.

Dürer's Vorschläge erzielen gleich denen der Italienischen Baumeister eine der Entwicklung der Feuerwaffen entsprechende Verbesserung der Städtebefestigung. Ueberall ist er dabei bemüht, die alten Stadtmauern uud ähnliche schon vorhandene Bauten zu benutzen und sie nur durch Erdanschüttungen u. s. w. für die Verwendung der Feuerwaffen geeigneter zu machen. Bei Neubauten giebt er seinen Wällen grofse Breite, den Basteien, die er an denselben anbringt, bedeutende Ausdehnung, um viel und schweres Geschütz darauf placiren zu können. Dabei folgt er schon, ganz wie die modernen Ingenieure, dem Polygonaltracé. Der Wall erhebt sich 20 Fufs über den Bauhorizont; der Stadtgraben davor hat 55 Fufs Tiefe bei 2—300 Fufs Breite. Das Relief der Werke beträgt also nicht weniger als 75 Fufs und wird vor den Basteien noch dadurch erhöht, dafs am Fufse derselben in dem grofsen Graben wiederum ein zweiter kleinerer angelegt ist, von 12 Fufs Tiefe bei 18 F

minder zu aufruhr bewegt. Es ist auch besser ein Herr verpau ein groſs gelt, auf daſs er beleyben muge, dann daſs er in einer gehe von seynem feind ubereilt unnd auſs seynem land vertreben wurde wie das ein jeglicher geringes verstandes leychtlich abzunemen hat.'

Darauf handelt er die Anlage der Basteien ab. Hierbei faſst er sofort ein Princip ins Auge, das auch heute noch eine Rolle spielt und ebenfalls in der modernen Deutschen Befestigungskunst eines der Grundelemente bildet, nämlich: die Benutzung des Terrains. Er spricht diese Idee ziemlich bestimmt an folgender Stelle aus: 'Wer nun bauen will, der betracht erstlich die gelegene Oerter der statmauren, darauſs sich am füglichsten zu wehren ist, so man dan an derselben stat mer dan ein pastey bedarff, auff das man mit dem geschos zusammen reichen muge, settz man sie an die ort, da man am miñsten beschossen mag werden. Und der bau werd gesetzt auff vesten grund, es sei auf fels lebendich erdrich oder pfael . . . .'

Meist erhalten die Basteien ihren Platz an den ausspringenden Ecken der Stadtmauer, da von hier aus durch eine Bastei zwei Linien flankirt werden können. Die Ecken werden durch eine Sehne von 300 Fuſs abgestumpft und diese giebt die Grundlinie für die Construction der Bastei. Dieselbe besteht in einem Thurme von Hufeisenform, dessen halbrunder Theil um 90 Fuſs in den Stadtgraben hineinspringt, während das hintere viereckige Ende, 60 Fuſs weit, innerhalb der Stadtmauer zurückgezogen ist. Der Zweck dieses Thurmes ist ein doppelter; denn er soll gleichzeitig nach dem Vorterrain hin wirken und den Stadtgraben flankiren. Für ihre Wirkung nach dem Vorterrain hin erhält die Bastei eine Plattform mit Brustwehr, Zinnen und Scharten, so daſs man darauf Geschütz groſsen und kleinen Kalibers postiren kann. Die Brustwehr ist stark nach unten geneigt, wodurch es möglich wird, in die Tiefe durch Feuer zu wirken; Geschütz und Vertheidiger sind durch Blendungen u. s. w. gedeckt. Da die Brustwehr rings herum läuft, also auch nach der Stadtseite hin einen Widerstand zuläſst, so bildet die Bastei ein vollkommen selbständiges, in sich abgeschlossenes Werk, welches bei der Erstürmung der Mauer nicht gleiches Loos mit derselben theilt. Diese Idee einzelner, in der gesammten Befestigung gelegener selbständiger Werke findet auch in der modernen Deutschen Befestigungskunst ihre Ausbeutung: auch hier ist

man bemüht, die einzelnen Theile so vertheidigungsf
dafs ihre Gegenwehr noch über den Fall der Fe
zen hinausreichen kann.

Noch charakteristischer für den vorgerückten S
Dürer seiner Zeit gegenüber einnimmt, ist die inn
der Bastei. Im Gegensatz zu allen seinen Zeitgenos
Vertheidigung von dem offenen Wall ausgehen lassen
wichtigsten Batterien, die Flankenbatterien, in bo
wölbte Räume, ebenso bringt er Besatzung und Ma
dehnten Wohnkasematten unter. Durch diese Kasem
er seiner Befestigung besondere Stärke geben; die G
der er alle Details über Gewölbe, Communicationen,
angiebt, zeigt, wie viel Werth er darauf legt. Gan
man bei dem Neupreufsischen Systeme wieder, des
heit über alle andern hauptsächlich in der Anwend
Hohlbauten besteht, welche nicht allein zur Aufnahm
batterien, sondern auch zur Unterbringung der Vert
dienen.

Dürer erkannte schon sehr richtig, wie vortheil
Geschütze für die Grabenbestreichung bis zum letzte
Vertheidigung der Zerstörung zu entziehen, um ihnen
blick, wo der Belagerer zum Sturme auf die Bre
ihre volle Wirksamkeit zu erhalten. Eine hartnäck
theidigung kann am leichtesten einen bis dahin glüc
aufhalten und zum Scheitern bringen; daher ist die
Flankengeschütze von grofser Wichtigkeit. Dürer's S
praktischer Sinn erkannte hier sofort das Einfachste
zu thun ist; seine Zeitgenossen, namentlich die Anl
stionairtracé's, haben noch lange mit dem Probler
Flankensicherung zu kämpfen gehabt, ohne es vollst
können. Bei Dürer's System ist die ganze Bastei m
mattirten Batterie versehen, welche nach Front und
die Regeln, die er für die Bauausführung giebt, könn
als gültig angesehen werden:

'Die weyl aber', beginnt er, 'die nottorfft erey
unden in den pasteyen streych und andere nidere
werde, wil ich nun von demselben schreyben, dañ
gantz pasteyen, die nit andere wer dañ alleine oben

iten dienen, sobald man aber zu schantzen anfecht oder in den aben kompt; seind die gemelten pasteien nicht allein nichts nutz, ıdern merklich schad, dann man vor derselbe pastey andere eichwer nit brauchen kan. Damit nun die auch unden zu der r dienen, mogenn sy also gemacht werde:' — und nun erfolgt ıe ausführliche Beschreibung dieser Batterien, welche den neuesten rartigen Bauten vollkommen entspricht. Selbst die Abmessungen · die Breite der einzelnen Geschützstände, für die Tiefe des ganı Batteriegewölbes stimmen mit den heutzutage normirten beinahe nau überein. Bemerkenswerth ist, dafs Dürer schon auf eine te Ventilation und auf Zuführung von Licht achtet, während fast e andern aus jener Zeit herstammenden Kasemattenbauten dumg und finster sind. Auf gute Rauchabzüge legt er besonderen cent, und in der That haben solche auch bedeutenden Werth, . der Pulverdampf leicht in dem engen Raum der Kasematte n Aufenthalt unerträglich macht. Die von ihm angegebenen Rauchzüge kommen heute fast unverändert. in Anwendung-

'Damit aber d'rauch so man anfecht zu schissen sein Ausgang ben mög ist von nöthen schlöt und underhalb derselbenn lufft her zu machenn dann an solche kann man nit in den gewelben leyben, welche auch derhalb samt den schlöten ein gutte weyten ben mussen, darumb sollen diese rauchlocher unnd schlöt rund d fier schuh weit gemacht werden zu nechst under dem gewelb r streichwer das underst hinaus geen. Aber die schlöt für man nd gemauert wie man die Brunnen macht grad durch die gewelb hoch oben zu der mauren hinaus als es not ist und d'selb Ausng soll gar stark verwart werden, auch soll man solche rauchher vergittern u. s. w.

Aehnliche, mit den heutigen vollkommen übereinstimmende tails giebt er für die übrigen Theile seiner kasemattirten Batteen, welche er mit dem Namen 'streichweren' belegt — namentlich spricht er die Einrichtung der Scharten genau, und auch diese ıd ebenso angelegt wie es noch heute geschieht.

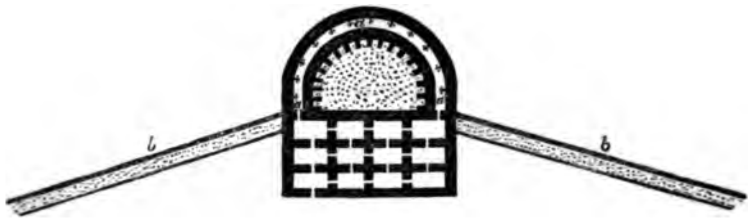
Die Wohnkasematten nehmen den hinter die Stadtmauer zurückstenden Theil der Bastei ein, und sind hier in einer Ausdehnung gelegt, wie man sie nur bei ganz neuen Deutschen Befestigungen ederfindet. Die Wohnräume sind sämmtlich bombensicher eingeckt und, da sie im Ganzen eine Tiefe von 60 Fuſs einnehmen,

in drei Reihen hinter einander angelegt, ähnlich wie
Graudenz besitzt. Die vorderste, nach der Stadtseit
merreihe wird durch grofse Fenster erhellt; die i
Bastion hineinführenden, sind dunkel und wohl meh
wahrung des Materials, als zu Wohnungen bestim
Bastei erhält in Friedenszeiten zum Schutz gegen d
Witterung ein leichtes Ziegeldach.

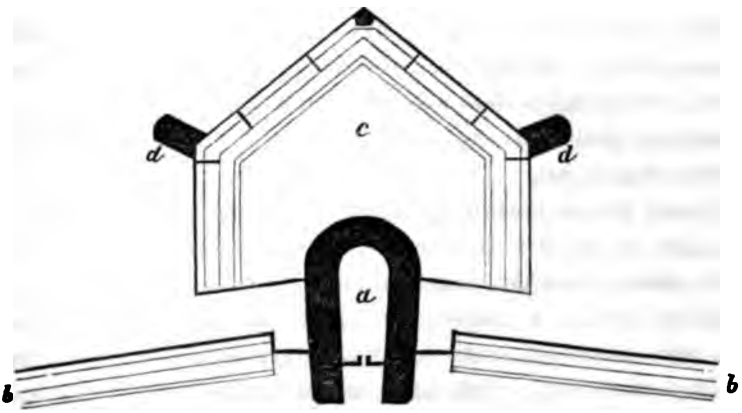
Aber nicht allein in dem Entwurf dieser Flank
steht Albrecht Dürer's Verdienst um die Entwicklun
Deutschen Befestigungskunst. Es ist weiter oben e
dafs das Neupreufsische System auf dem Polygonaltr
seine Haupteigenthümlichkeit darin bestehe, daf
vertheidigung nicht wie bei dem Bastionairtracé
geführt wird, vielmehr zu diesem Zwecke auf der
sondere Gebäude (Blockhäuser und Caponieren) li
wendung dieser Caponieren ist bei dem Neupreufsis
häufig, dafs man der ganzen Befestigungsart oft den N
Befestigung beilegt. Diese Caponieren sind aber
von Albrecht Dürer angegeben worden und von ihm
sche Befestigungskunst übergegangen. Die Anwend
nieren geschieht von ihm ganz im Sinne der moder
Grabenbestreichung, und zwar sowohl da, wo die
Bastei auf zu grofse Schwierigkeiten stofsen würde, a
sich um die Verstärkung einer schon vorhandenen
handelt. Sie haben häufig runde Form und gleichen
Thurme, der mit Schiefsscharten versehen ist: sol
liegen alle 200 Fufs auf der Sohle des zu bestreiche
Ihre Verbindung mit der Stadtmauer ist nicht recht
gegeben; Dürer sagt darüber nur: 'dise streychweren
lich eyn und aufsgeng haben.' Meist ist die Form d
lichen Vierecks, das an den Fufs der Stadtmauer
In der Mitte befindet sich ein kleiner Hof mit ein
Ueberdachung und guten Rauchabzügen; rings her
bombensichere Gallerie mit Geschütz und Gewehrscha
ser Gestalt wendet Dürer die Caponieren, die er seh
ebenfalls 'streychwer' nennt, gleichfalls an, um den
Fufse seiner Thurmforts zu vertheidigen. Wie wirks
ponieren gegen den Sturm des Angreifers sind, weif

benso zu würdigen, als die Ingenieure unseres Jahrhunderts, welche von wieder Gebrauch gemacht haben. Er selbst sagt darüber: ‘solcher er ist fast not und nutz, so die feynd mit hauffen in den graben fallen.’

Vergleich einer Stadtbefestigung nach Dürer mit dem Neupreufsischen System.

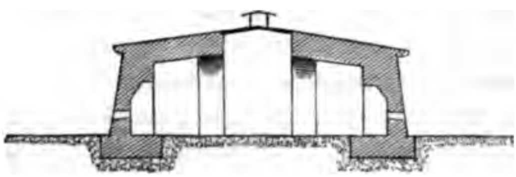


Dürer's Befestigung mit Basteien. *aaa* Streichwer der Bastei, *bb* Stadtmauer.

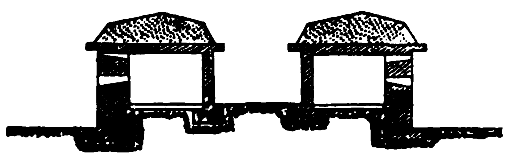


Stadtbefestigung nach dem Neupreufsischen System aus dem 19. Jahrhundert. Hauptgrabencaponiere, *b* Hauptwall, *c* Deckwerk der Hauptgrabencaponiere, *dd* Caponieren zur Bestreichung des Grabens vor dem Deckwerk.

Dürer's abgesonderte Streichwer im Profil.



Moderne rabencaponiere für Geschütz im Profil.



Dürer's Stadtbefestigung gleicht in Bezug au
Grundgedanken so sehr den modernen Deutschen Bef
die Aehnlichkeit auch äufserlich in's Auge spring
nun die Hauptsachen zusammen, so sind von ihm fo
der Deutschen Befestigungskunst aus dem 19. Jahı
zur Anwendung gebracht worden:

1) Die Benutzung der Polygonalform für das Tra
befestigung;
2) die kasemattirten Batterieen zur Grabenverthei
mit guter Ventilation u. s. w.;
3) die Grabenvertheidigung durch Caponieren;
4) die Anlage grofsartiger Wohnkasematten und
Unterkunftsräume;
5) die Selbständigkeit einzelner Befestigungsthei

Die Abmessungen und die Art der Ausführung
der veränderten Gestalt der Bewaffnung und Kri
messen, heutzutage anders als zu Dürer's Zeit. D
ist bestehen geblieben; ein Beweis, wie richtig der
dieselbe erkannt hat.

Aufser diesen Entwürfen rührt noch eine Reih
Dürer her; so hat er z. B. schon verschanzte Lager pı
an die alten römischen Lager erinnern. Jedoch n
Vorschläge hat, so zu sagen, eine gute Carriere ge
dieses sein Thurmfort, von ihm Clause genannt, eiı
rere Stockwerke hohes Gebäude, das in Gestalt un
der Bastei sehr nahe kommt. Die unterste, über c
gelegene Etage ist zu Geschütz- und Gewehrvertheidi
tet, die beiden oberen dienen zu Wohnungen, dereı
dem in der Mitte gelegenen Hofe führen. Den T
ein Graben, der durch vier, von seinem Fufse voı
ponieren (Streichweren) vertheidigt wird. Diesen G
dig umschliefsend erhebt sich eine kreisrunde Wallliı
in deren unterem Theil ebenfalls eine kasemattirte
schütz und Gewehr angebracht ist, welche nach ein
der Enveloppe liegenden Graben wirkt, der aufserde
Flankirung durch Caponieren erhält. Zur Wirkung
terrain hin dient nur das auf den Plattformen dieser
des innern Thurmes (Donjon) aufgestellte Geschütz,

O Fuſs tiefen, 2—300 Fuſs breiten Graben als den Hauptkampf-
latz ansieht.

Die Clause soll zur Sicherung einzelner Punkte dienen, zur
erschlieſsung von Pässen, zur Deckung von Stromübergängen, Lan-
ungsplätzen u. s. w. Die Einleitung zur Abhandlung der Thurmforts
pricht sich folgendermaſsen darüber aus: ‘Ob ein herr in seynem
and ein engen ebenen platz hätte, der zwischen dem mör oder
inem groſsen Wasser und einem gepürg oder hohen felsenn läge,
der fels oder gepürg also gestalt were, das man mit keinem ge-
'altigen Zeug darüber kummen möcht und der Weg zwischen dem
epürg und wasser were etwas eng aber von einer groſsen länge,
er möcht dahin ein feste Clausen pauen: durch die das Land an
emselben ort beschlossen wurde.’

Es ist hierin also nichts Anderes, als die Idee der Fortbe-
estigung in ihren ersten Anfängen, ausgesprochen, welche heute
ine so wesentliche Rolle spielt. Dürer's Absicht ist zunächst zwar
ur, Gebirgsdefileen durch Forts zu sperren, doch giebt er damit
ie Anleitung, strategisch wichtige Punkte überhaupt auf diese Weise
u sichern. Dürer's Clause ist nun wirklich, wenn auch in moder-
isirter Form, zur Anwendung gekommen, namentlich bei der Deckung
on Hafeneingängen und an Orten, wo der Raum zu Erdwerken
icht vorhanden ist. Die neueren Bauten dieser Art sind runde
hürme, dem Donjon der Clause ähnlich, doch von geringeren Ab-
nessungen und durch alle Stockwerke hindurch für Geschütz ein-
gerichtet. Ein jüngerer Ingenieur, der 1776 als Schriftsteller über
ortification auftretende Franzose Montalembert, hat diese Thurmbe-
estigungen in der neueren Form angewendet und sie namentlich zu
Reduits für detachirte Forts bestimmt. So ist z. B. Linz mit einem
ürtel solcher Forts umgeben, welche dort den Namen Maximilians-
hürme führen. Das Fort Sumter bei Charleston, ebenso der Dohna-
und Wrangelthurm in der Befestigung von Königsberg u. s. w. sind
hnliche Bauten, welche die Entstehung ihrer Formen auf das Dürer-
che Thurmfort zurückführen können. Dürer gebührt daher auch
hier der Ruhm, das bereits angedeutet zu haben, was die Gegen-
wart als richtig erkannt hat.

Ganz in der von Dürer angegebenen Form ist die Clause aller-
dings niemals zur Ausführung gekommen; dazu sind die von ihm
bestimmten Dimensionen zu riesig. Er behauptet zwar mit einem

gewissen Recht: ‘grofse feste land bedörffen auch fes
eyngäng, wie das land Catalonia gegen Frankreich d
schlofs und Clausen Salsus verwart ist, dergleiche
land mer’, doch hätte er, wenn er die Abmessungen
mehr den Bedürfnissen und Mitteln seiner Zeit a
würde, gewifs gröfseren praktischen Erfolg erzielt, wi
Vorschläge eigentlich nur in der Theorie Werth e
hat jedenfalls die Uebertreibungen seiner Profile ge
hält es für nothwendig, die Einwände, welche er se
mit einigen Worten abzufertigen: ‘Ob nun von yema
werden, ein solichs gelegen ort wer nit leicht zu
das gleich gefunden wurd könt ein solich gepau
kosten gepaut werden, Zu dem sag ich, wie im an
nur ein grofser mechtiger Kunig oder herr der gross
reychthumbs hat, solch gepeu zu verpringen mag v
wer das nit zu thon vermag, dem ist solcher pau n

Wenn es nun auch zum Nachtheil für Düre
Kriegsbaumeister ausgefallen ist, dafs er seine Zahle
mehr den Wünschen seiner Zeit anpafste, so thut
Richtigkeit seiner Theorie keinen Abbruch und es
zu sehen, wie er mit dieser auf einem wesentlich m
punkte steht. Es ist das indessen leicht verständlic
cirt äufserlich eine Festung in ihren Formen erschei
sie bedingenden Elemente dennoch höchst einfach
Eigentlich läuft ja Alles darauf hinaus: unter Berück
gegebenen Terrainverhältnisse die eigene Feuerwirku
stigen, die feindliche dagegen zu schwächen. Ein M
Scharfblicke Dürer’s konnte daher sehr wohl dama
Richtige in seinen grofsen Zügen auffinden. Nur ein
ment der modernen Deutschen Befestigungskunst ist i
die Begünstigung eines offensiven Vorgehens der Be
den Belagerer; denn es fehlen ihm alle ein solches
möglichenden Festungsanlagen aufserhalb des Stadtgra
es ist ihm daraus kein Vorwurf zu machen; Befestig
seiner Zeit nur zum Schutz der Städte, welche sie
heutzutage haben sie den Zweck, vorbereitetete Sc
bilden. Auch war ja Dürer selbst nicht Soldat und
taktische Rücksicht mufste ihm daher fern liegen.

Bei seinen Zeitgenossen hat Dürer als Kriegsbaumeister keine nerkennung gefunden, seine Ideen aber haben sich mehr oder inder scharf ausgeprägt, bei fast allen Deutschen Ingenieuren tra-tionell erhalten und sind das Erkennungszeichen der specifisch eutschen Festungsbaukunst geworden, als deren Begründer Dürer ıgesehen werden mufs. Drei Jahrhunderte sind verflossen, ehe an den Werth seiner Thätigkeit erkannte und erst unsere Zeit ıt seinen Ruhm verkündet; der seinigen war er zu weit voraus. ie Anerkennung die ihm bei Lebzeiten versagt geblieben ist, wird m heute in um so reicheren Mafse zu Theil, als das auf von m gelegten Fundamenten beruhende Neupreufsische System, die eutsche Befestigungskunst, sich hoch über die Italienische und anzösische erhoben hat, vor denen das seinige einst zurückstehen ufste.

Colmar, Freih. von der Goltz.

GIOTTO'S BERUFUNG NACH AVIGNON.

h hatte mir erlaubt im Leben Michel Angelo's (Cap. I.) Giotto's eise nach Frankreich als ein feststehendes Faktum anzunehmen nd zu benutzen. Es scheint jedoch dafs Giotto niemals nach ankreich gelangte.

Vasari erzählt (I, 323) Giotto sei von Benedict XI (es steht rthümlich IX da, was eine Unmöglichkeit wäre) nach Rom berufen orden. Nach dessen Tode habe ihn Clemens V, der erste Pabst elcher nach Frankreich ging, nach Avignon mitzugehen gezwungen, o er, wie an vielen anderen Orten des Landes, zahlreiche Gemälde, afeln sowohl als Fresken, zu grofser Zufriedenheit des Pabstes nd seiner Umgebung zu Stande gebracht. Im Jahre 1316 sei er arauf, beladen mit Ehren und Reichthümern, nach Florenz zurück-ekehrt, unter anderem ein Portrait des Pabstes mitbringend, wel-ıes später in Taddeo Gaddi's Besitz gelangte.

Dies wäre, da Clemens V im Jahre 1305 gewählt ward, eine bwesenheit von 11 Jahren.

Nichts präciser als diese Daten. Zwar konnte
1305 bis 16 in Frankreich gewesen sein, da er 130
war. Auch mufste sofort auffallen, dafs Ghiberti'
welche Vasari's Hauptquelle gewesen sind, gar n
Reise enthalten; es wäre jedoch eine zu weit ge
wesen, darauf hin diese Nachrichten einfach zu st

Und so nimmt denn auch Schnaase die Reis
als unbedenklich an. Einige Zeit nach 1312 mein
möge Giotto nach Avignon berufen worden sein,
noch sehr zerstörte und zweifelhafte Ueberreste ih
würden.

Crowe und Cavalcaselle sind die ersten welch
pedition in Abrede stellen, indem sie (I, 272, Note
des 1510 in Rom erschienenen Opusculum: de Mi
von Francesco Albertini anführen, welche folgender
citirt wird: 'Fuitque (Giotto scil.) a Benedicto X
Avinionem, ad pingendum martyrorum historias acc
Morte interveniente, opus omisit.' Benedict XI, de
lich IX schreibe, erklären sie, habe einen Legaten
Florenz gesandt, der sich dort von Giotto's Bra
zeugte, worauf der Pabst den Künstler für ein ho
Avignon engagirte. Allein der Tod des Pabstes hab
bevor die Reise noch angetreten worden sei, ein E

Wie denn kommt Benedict XI nach Treviso un
Crowe und Cavalcacelle übersehen einmal, dafs er
Nachfolger nach Avignon ging, sodann dafs Giotto b
nedict's Vorgänger Bonifaz VIII in Rom gearbeitet
keiner neuen Prüfungen bedurfte um sich über das
sters zu unterrichten. Schon die Herausgeber des
(V, 320, nota 1) darauf aufmerksam dafs Vasari's
dict XI habe Giotto nach Rom berufen, ebendesh

che papa Benedetto IX da Treviso mandasse in Toscana un suo cortigiano a vedere che uomo fusse Giotto.' Das 'da Treviso' bezieht sich hier jedoch auf den Pabst, welcher von Treviso stammte, und bestätigt damit dafs Vasari in der That Benedict XI, und nicht IX, meinte. Benedict XI, welcher am 1. November 1303 in Rom gewählt ward, zu Ostern des nächsten Jahres von dort flüchtete und im Juli 1304 zu Perugia mit Tode abging, hatte während seiner unsichern Regierung schwerlich Gedanken für Giotto übrig (s. Gregorovius, V, 590). Das Richtige ergiebt sich wenn wir Albertini's Stelle in ihrem ganzen Zusammenhange betrachten. Weder von Benedict IX, noch XI ist die Rede und auch von dem Tode eines Pabstes nicht.

Wir lesen bei Albertini (Imp. Lugd. MDXX p. 54):

'In Vaticano est porticus Sancti Petri duplex, in pariete unius est navis fluctuans cum Apostolis*) e musivo depicta ab Jocto Florentino pictore excellentissimo simul cum architectura, ut apparet in praeclara turri marmorea ecclesiae florentinae. Opera cujus per Italiam multis in locis extant, fuitque a Benedicto XI pontefice maximo in Avinionem ad pingendum martyrum hystorias accitus ingenti praecio, morte interveniente opus omisit. In sepulchro marmoreo cujus sunt carmina:

Ille ego sum per quem pictura extincta revixit. Ut aperte dicam in epitaphiorum opusculo.'

Ich glaube, Jedermann wird hieraus sogleich ersehen, dafs nicht der Tod des Pabstes, sondern der Giotto's gemeint war. Nun aber starb Giotto 1336 in Florenz; während zwei Jahre vorher in Avignon Benedict XII zur Regierung gekommen war. Ohne Zweifel hat Albertini XII schreiben wollen statt XI. So gut Vasari irrte, der, vielleicht mit der Stelle Albertini's im Auge, IX aus XI machte, ebenso gut konnte Albertini selbst oder dessen Drucker XI gesetzt haben, wo XII gemeint gewesen war.

Giotto hätte demnach im Jahre 1335, etwa auf der Höhe seines Ruhmes, den Ruf nach Avignon erhalten. Nun auch erklärt

*) Was dies heute fast durchweg neue Werk anlangt, mache ich auf eine so viel ich weifs bisher übersehene Stelle aus Alberti's kleinem Buche de pictura aufmerksam, worin die in jedem Kopfe individuell zum Ausdruck gebrachte Besorgnifs der Insassen des Schiffes als ein hoher Vorzug des Werkes gepriesen wird.

sich 'praecio ingenti, was im Jahre 1303, dem ju
Meister gegenüber, auffallend erscheinen könnte.
Rufe Folge zu leisten, mufste Giotto durch den T
lung einbüfsen — Morte interveniente opus omisit.

Was meine zu Anfang dieses Aufsatzes erwä
anlangt, so gebe ich sie im Allgemeinen nicht auf.
wie vor der Meinung, dafs französische Miniature
dendem Einflusse auf die Entwicklung der italienis
ren, wie sie unter Giotto in Toscana plötzlich zur

Aus Albertini drucke ich hier noch ab was i
gabe von 1520 angehängten 'Laudibus Civitatum F
nensis' über die Florentiner Maler und Bildhauer se
sich gesagt findet.

'Quid dicam de viris excellentibus in pictura u
Thomas masacius. Stephanus symia. Thadeus gha
carmellita. Johannes ordinis praedicantium. An
ocellius. et pisellus. Omitto modernos, scilicet Leo
Domenicum Gilandarium a quo nonnulla a teneri
Alexandrum botticellum. Philippum brandolinum
Credium. In sculptura vero Donatum et desideriu
Rubea, qui terreas statuas cum viro (vitro?) mixt
inventor primus fuit. Laurentium de Cionis. Andrea
et Antonium rosellum. Philippum Brunellescum et
Antonium et Matthaeum pullarios et Michaellem ar
qui et pictura excellentissimus. Omitto praeterea A
inum et Antonium de Ponte Sevio. Omitto impress
res et scriptores infinitos et moniales ipsas, quae
volumina pontificibus ac regibus scripsere ac pictu
ornaverunt. in architectura vero habuit praedicta ci
brunellescum. Bernardum rossum. Franciscum ci
tium de medicis, qui et musica et oratoria praeclaru
militari, ab omnibusque appellabatur amator omniu
pater virorum excellentissimorum.

Antonio da Pontasieve finden wir hier an sehr eh
Uebrigens ist nur bekannt von ihm, dafs er 1514
Raphael am S. Peter angestellten Scarpellinen sich
215 dieser Blätter). Sonderbar ist die Art wie Mi
und sonst zu Michelarcangelo gemacht wird.

Die im Vatican damals arbeitenden Meister, Raphael an der Spitze, nennt Albertini nicht. Er sagt nur 'Sunt praeterea aulae et camerae adornatae variis picturis ab excellentissimis pictoribus concertantibus hoc anno instauratae.' Ueber die sistinische Capelle: Capella P. P. Syxti IIII in palatio apostolico perpulchra, in quae sunt picturae novi et veteris testamenti cum pontificibus sanctis, manu et arte mirabili nobilium pictorum concertantium videlicet: Petri de castro plebis et Alexandri et Dominici et Cosmae et Philippi florentinorum. quam tua beatitudo ferreis catenis munivit, ac superiorem partem testudineam pulcherrimis picturis et auro exornavit opus praeclarum Michaelis archangeli florentini statuariae artis et picturae praeclarissimi.

Das 'superiorem partem' bezieht sich auf die 1509 enthüllte eine Hälfte der Sixtinischen Decke. Signorelli ist ausgelassen. Ich weiſs nicht, ob daraus, sowie auch aus dem Umstande daſs die Malereien des Vatican sehr nebenbei behandelt werden, der Schluſs erlaubt scheint, daſs die modernen Werke welche damals entstanden, nicht in dem Maaſse Gegenstand der öffentlichen Aufmerksamkeit waren als es jetzt scheinen möchte. Doch wurde Raphael's erstes Zimmer erst 1511 vollendet.

Jedenfalls ist Albertinelli's Buch für den welcher ein Bild vom Zustande der Stadt zu der Zeit wo Raphael dort eintrat, gewinnen möchte, der beste Leitfaden.

Graf G. Campori zu Modena hat uns mit einem Bande Lettere artistiche inedite beschenkt, welcher, in Modena bei Soliani im vorigen Jahre erschienen, mir erst jetzt zugekommen ist.

Das Wort 'beschenkt' paſst im vollsten Sinne für eine, wie der Titel lehrt, nur 250 Exemplare starke Auflage. Kunstwissenschaftliche Bücher rein gelehrten Zweckes müssen einstweilen immer noch zu den Arbeiten gezählt werden, bei denen die Genugthuung des Autors, etwas Nützliches gethan zu haben, die beste, oft einzige Belohnung bleibt.

Campori's Buch enthält auf fast 600 Seiten über 550 Nummern Briefe, vom Beginn des 16. Jahrhunderts an bis auf unsere Tage

beinahe. Zugegeben sind überall Erklärungen, s
schen als sachlichen Inhaltes; ein Index am End
Benutzung. Das Buch schliefst sich so in wür
früheren Publikationen des für sein engeres Vaterla
Jahren unermüdlich thätigen Gelehrten an und lief
das vorhergehende und das laufende Jahrhundert
träge zur Kenntnifs der zwischen Künstlern und K
und hergehenden Mittheilungen.

Ich könnte hier bereits auf eine Anzahl Punkte
Interesse hinweisen, welche mir bei dem ersten
Buches in die Augen fielen, behalte dies jedoch e
gehenderen Besprechung vor.

Die beigegebenen Photographieen gehören zu dem
dieses Heftes. Sie wurden so eng auf eine Seite zu
um die Möglichkeit, sie mit einem Blicke verglei
zu können, am bequemsten zu schaffen. Sie sind
so kleinem Formate angefertigt worden. Man heb
nerung durch Anwendung eines etwas grofsen Verg
sehr bequem wieder auf. Disputa, Schule v
Parnafs sind als die zuerst von Raphael in R
Werke der Camere Vaticane, ganz besonders geeig
positionsweise zur Anschauung zu bringen.

SHAKSPEARE'S TODTENMASKE.

Die diesem Hefte angefügte Photographie stellt eine Todtenmaske ar, deren Anblick mir bei meiner letzten Anwesenheit in Darmstadt ı Theil ward. Herr Dr. Becker, Privatsecretär der Prinzessin lice von Hessen, K. H. ist in Besitz dieser Kostbarkeit. Er nahm e aus einem sorgfältig gearbeiteten, von Glasplatten gebildeten Kasten ıd reichte sie mir hin ohne ein erklärendes Wort beizufügen.

Ich glaubte, beim ersten Blick darauf, niemals ein edleres Anttz gesehn zu haben. Man täuscht sich so oft bei Physiognomien. ichtenberg scheint nicht Unrecht gehabt zu haben mit seiner spötschen Kritik der Lavater-Goethe'schen Bestrebungen in dieser Richng. Die edelsten Züge lügen uns mit einer Ahnung tiefer Gedanken , die niemals mit ihnen in Wirklichkeit zu thun hatten; das geöhnlichste, hausbackenste, gleichgültigste Gesicht ist nicht selten die scheinbare Maske eines bedeutenden Geistes. Man begreift nur zu hr bei längerer Lebenserfahrung, Napoleons Grundsatz: er gebe chts mehr auf das Aussehen eines Menschen, er gebe ihm eine Arit und urtheile danach wie sie ausgeführt sei.

Und trotzdem: wir verlangen das Gesicht eines Mannes den wir rehren und suchen in seinen Zügen die Bestätigung seines Geistes. ag das Leben aber hier oft genug täuschen, der Tod täuscht nicht leicht. Es ist als kehrte in den ersten Momenten nachdem seine ınd sich beherrschend und beruhigend auf den Menschen gelegt, s in dessen Züge sichtbar zurück als endliches Siegel, was sie als rkliche Mitgabe der formenden Natur enthielten: der wahre Inhalt der nzen Existenz. Wunderbare Aehnlichkeiten treten in diesen ersten inuten nach den letzten Minuten wieder hervor, wunderbare Beätigungen des Charakters. Mag es eine Täuschung sein: wie Viele nd ihr nicht unterlegen und halten fest an ihr.

Was ich in der Hand hielt, war vor Jahrhunderten von dem ntlitz eines Todten abgeformt worden und dennoch rief es seine tzten Momente unmittelbar zurück. Im Barte hielt der Gyps noch nige von den röthlichen Haaren fest, die er mitgenommen, frischfaltet zeigte sich das den Hals umwindende Leintuch, kaum ge-

schlossen schienen die Augen. Und welche Höhlen in
welch reiner, edler Schnitt der gebogenen Nase, wel
Form der Stirn. Ich fühlte, diefs mufste ein
sein in dessen Hirn edle Gedanken wohnten. Ich
deutete mich die Rückseite des Gypses zu betrachten.
Rand, in Ziffern des 17. Jahrhunderts eingeschnitten
Ich wufste von Niemand anders der in diesem Jahr
dem einen der in dem Jahre geboren ward in welch
starb, 1564 — Shakspeare.

Etwas so überzeugendes lag in dem Anblick dafs
aufstieg. Allein es wäre Unrecht dem allein zu vertrau
wie lange der Schädel eines obscuren Abbate in de
San Luca zu Rom für Raphaels Schädel gehalten wa
noch als solchen bewunderte, bis sich in neuerer Z
aufklärte. Und so, in England, wo Dr. Becker
zuerst Anerkennung zu verschaffen suchen mufste, hat
ganz an die Authenticität der Maske glauben wollen
nicht zurückgewiesen, im Gegentheil man hat sich ber
Beweise für die Aechtheit zusammenzubringen und es
geschafft worden, dennoch fehlt zur Ueberzeugung
Meinung in London ein Letztes: der Beweis, dafs
England nach Deutschland gekommen sei; und deshal
darüber sage, nicht blofs in der Absicht gesagt, auf d
zuweisen ihrer Schönheit und ihres Werthes wegen,
allgemeine Aufmerksamkeit auf sie zu lenken: ob
vielleicht im Stande wäre, beizutragen zur Lösung
die es ankommt: hat ein Mitglied der Familie, in d
Maske war, im Laufe des vergangenen oder des 17. Ja
in England befunden? Diese Familie ist ausgestorben
es war bisjetzt nicht möglich, Nachrichten über ein
nach England zu schaffen. Es ist die Familie des
verstorbenen Domherrn Grafen Franz von Kes

ter dem Bette hervor ein Leuchter sichtbar mit brennender Kerze, s Ganze geringen Umfanges und beinahe grau in grau gehalten, in r Manier wie Van Dyck derartige Grisaillen für den Kupferstich eitete. Im Hintergrunde neben dem Leuchter steht: Ao 1637.

Dieses kleine Gemälde soll sich über ein Jahrhundert in Besitz r Familie (zuerst in Cöln) befunden, in der Sammlung des letzten afen von Kesselstadt aber an hervorragender Stelle placirt gewesen n, mit der Unterschrift: 'Den Traditionen nach, SHAKSPEARE.' Viele rsonen, versichert Prof. Müller zu Mainz in einem Briefe vom . Febr. 1847, der in Dr. Beckers Händen ist, hätten, gleich ihm lber, das Bild so beim verewigten Grafen gesehn und derselbe namfte Gebote darauf zurückgewiesen. Auffallend allerdings ist 1637, ne Zahl die mit Shakspeare, soviel ich weiſs, nichts zu thun hat.

Bei der Versteigerung der gräflichen Sammlungen erstand n Mainzer Antiquar, S. Jourdan, dieses kleine Gemälde und verufte es 1846 dem Hofmaler L. Becker, in dessen Familie es seitdem blieben ist. Mir selbst ist das kleine Werk von Herrn Dr. Becker gesandt worden, es liegt vor mir. Sein Anblick bestätigt vollkomen die Vermuthung, welche Herrn Hofmaler Becker davor aufsteigen uste: daſs es nämlich so nicht nach der Natur gemalt, sondern mit ülfe anderweitiger Originale, vielleicht einer Todtenmaske, hergeellt sein müsse. Auf diese Idee hin begann Becker nach einer lchen Maske zu forschen. Er brachte heraus, es habe sich etwas rartiges im Nachlasse des Grafen befunden, wohin sie gelangt sei doch wuſste Niemand zu sagen. Da, zwei Jahre später, entdeckt sie im Laden eines Trödlers unter altem Gerümpel, nicht ganz nbeschädigt, immer aber noch geeignet den Verhältnissen nach für ht erhalten zu gelten.

Es verstand sich von selbst, daſs man sich mit dem Funde nach ngland wandte, und hier denn ist er, während bei uns Wenige davon issen, bereits seit längerer Zeit bekannt und besprochen worden. oweit sind schlieſslich dort die Dinge gediehen, daſs man die Maske ls echt anerkennen will, wenn sich jene Reise eines Mitgliedes der räflichen Familie Kesselstadt zwischen 1616 und 1843 nach England achweisen lasse. Ich verstehe den Werth nicht ganz, den ein solher Nachweis haben soll. Entweder die Maske ist echt, mochte sie un irgendwo an beliebiger Stelle ohne Namen und Nachweis aufgeanden worden sein, oder sie ist nicht echt, mag sich nun über die

Grafen Kesselstadt und deren Reisen nach England
sen lassen als da wolle.

Was ich über die Frage der Echtheit hier no
habe, entnehme ich zumeist dem 1864 in Lond
Buche von I. Hain Friswell: Life Portrai
Shakspeare, ein mit zahlreichen Photographie
Band, in welchem, soviel ich urtheilen kann, das
für die Frage vollkommen beisammen, und die M
Becker gleichfalls beurtheilt worden ist. Ich erlaube
Art wie der Verfasser seinen Stoff behandelt hat,
zugehn, die Resultate zu geben welche sich mir darau

Es existiren in England bekanntlich, neben ei
vornherein als 'bedenklich' nicht in Frage kom
Shakspeare's, sieben Portraits von Belang: zwei B
gemälde und ein Kupferstich.

Zuerst nachweisbar ist der Kupferstich, ein
Werke Shakspeare von 1623 vorgesetzt und später

Nach diesem Stiche, einer aus uns unbekannt
sammengestümperten Arbeit, welche einen physis
geistig inhaltslosen Kopf darstellt*), sind offenbar ge

---

*) Mr. J. Hain Frisswell hält diesen Kopf für eine gute A
die Ansicht derer welche anderer Ansicht sind, mit einiger Sc
nämlich sagt in seinen zu diesem Stiche gehörigen Versen

'— The graver had a strife
With nature to outdie the life.'

und dies in der That unbegreifliche Lob einer so elenden Arb
weise Widerspruch gefunden.

'Another writer insists, schreibt Mr. J. Hain Frisswell, p. 44
lines 'are futile and unworthy of credit'; and Britton, speaking
says, 'it cannot be like any human face, for it is evidently ill d
and a bad artist can never make a good likeness'! Each of these
met. Had Mr. Britton studied the human face as well as he
would have owned that is has such diversity that hardly the
with the most vagrant imagination, can exhaust it. Secondl
(Droeshout ist der Name des Stechers) is not so very much
it certainly might be improved. Thirdly, as a rule, as we h
untaught artists chiefly strive to catch the likeness; they depend
for their success: and many a poor fellow who gains his preca
painting portraits of the landlord and lady of a public-house an
gentry' who frequent it, is more faithful in his resemblances th
nolds or Sir Thomas Lawrence etc.

Ich habe dies Raisonnement abgedruckt weil es mir zu eine

s berühmte Chandos-Portrait, ein Versuch, im Geiste der Rubens-andyckisch niederländisch-spanischen Manier aus den verzwickten igen des Kupferstiches ein menschliches Gesicht zu machen; zweins, das ebenso berühmte Felton-Portrait, ein Versuch, mit Hülfe s Stiches das scheinbare Originalgemälde zu schaffen nach welchem r Stich etwa hätte gestochen sein können; drittens, Jansens Portrait, n, wenn dieses Urtheil erlaubt ist, in ante-Vandykscher niederndischer Manier gemaltes Portrait, dem man durch künstliche Mitl eine schwache Verwandtschaft mit dem Stiche von 1623 gegeben t, für den Fall daſs diese Verwandtschaft nicht zufällig ohne das ereits vorhanden war.

Nach dem Leben kann das Chandos-Portrait nicht gemalt sein, eil um 1616 kaum in dieser Weise in England gemalt worden in dürfte. Mit dem Felton-Portrait hat es nicht die mindeste ehnlichkeit, ebensowenig mit dem Jansen zugeschriebenen. Dageen bei allen dreien genau die Haltung wie auf dem Kupferstiche, ei allen dreien ähnliches Arrangement des Haares und Bartes: er Gedanke, daſs sie, jede seinzeln, Versuche seien, nach dem Stiche, hlerhaft und unmöglich wie er vorliegt, etwas richtiges und ögliches hervorzubringen, scheint mir der allernatürlichste. Es rauchte damit keine Fälschung beabsichtigt worden zu sein. Man ollte ein Portrait des groſsen Dichters haben, fand nichts an Mateial als den Stich von 1623, und die beauftragten Maler zogen sich us der Sache so gut sie konnten.

Diese vier Portraits waren mithin als Material für Beurtheilung er Todtenmaske unbrauchbar. Nur das Eine gemeinsame zeigen ie: ähnliche Stellung des Bartes und eine hohe freie Stirn.

nlaſs giebt. Mr. J. Hain Frisswell ist der Meinung, ein ganz verzeichnetes elendes ortrait könne Aehnlichkeiten enthalten, welche Werke berühmter Maler festzuhalten icht im Stande gewesen. Sicherlich. Diese zufälligen Aehnlichkeiten sind Einelnheiten, hier und da den Beschauer frappirend und nur für den von Werth, berhaupt nur dem erkennbar, der das Portrait mit dem Originale vergleichen onnte. Daſs Droeshout's Stich dergleichen, heute verlorene Züge von Aehnlicheit möglicherweise besessen haben könne, bestreitet Mr. Britton gar nicht Er forert natürlich, Alles in Allem, vor allen Dingen ein menschliches Gesicht, und sein tudium der Antike hat, wie der vorliegende Fall zeigt, sein Auge genugsam geildet um hier auf den ersten Blick zu sehn, daſs dies Gesicht kein menschliches esicht sei. Sollte eine derartige Carricatur wirklich gelebt haben, so würde man ich das als möglich gefallen lassen müssen, dann aber müſste eben diese Carricatur, amit wir sie für möglich hielten, mit besseren Mitteln glaubhaft dargestellt sein.

Allein dieser Portraits bedürfen wir nicht.

In Stratford, wo Shakspeare starb, steht sein
nem Grabsteine, zuerst erwähnt 1623 und wohler
rakteristische Züge: die gebogene Nase, die hohe
Oberlippe, welche unsere Todtenmaske auszeichnen.
aber: die Maske zeigt ein mageres Gesicht, die Bi
zu nennendes. Dies die Hauptdifferenz, welche M
well hervorhebt und die ihm als sehr bedeuten
mufs dagegen bemerken, dafs nichts leichter eintr
liche Schärfe der Gesichtszüge bei bis zu den
voll erscheinenden Männern. Mr. J. Hain Frisswell
einem Umstande überzeugt: die Stratford-Büste s
tenmaske gearbeitet worden. Nichts natürlicher nur
dafs dem Bildhauer die Aufgabe gestellt wurde
nen wie in seinen gewöhnlichen gesunden Tagen,
fallen darzustellen wie er vielleicht nach seinem
die Todtenmaske ihn lieferte. Ich glaube, diese M
so natürliche und als solche so einleuchtend, da
kaum Widerspruch erfahren dürfte, und es wäre vo
mit die Echtheit der Maske durchaus bestätigt. I
Frisswell betont die in den Einzelheiten wie im
auffallende Verwandtschaft der Maske und der Bi
aber, als zweiter Beweis, eine zweite, ebenfalls Mr
zufolge nach einer Todtenmaske gearbeitete Büste
Terra-cotta, erst neuerdings aufgefunden beim Abl
Theaters und vom Herzog von Devonshire (dess
p. 102) dem Garrickclub geschenkt. Von ihr kenn
gufs noch Photographie, doch soll sie der Todtenm
entsprechen, ohne deshalb der Stratford-Büste ih
verdanken. Das Stratforder Oelgemälde schliefsl

in der Aehnlichkeit, sie ist kein Fabrikat, denn dergleichen fabricirt man überhaupt nicht, und die Schriftzüge und Zahlen: † Ao Dm̄ 1616, tragen das Gepräge ihrer Zeit. Dieser letztere Umstand dürfte am geringfügigsten erscheinen, allein er kann, da das übrige stimmt, in Anschlag gebracht werden.

Es sei die Bitte hiermit wiederholt: sollte irgend Jemand dem diese Blätter zu Gesichte kommen, im Stande sein, über die Grafen von Kesselstadt Näheres beizubringen, so wird an ihn die Bitte gerichtet: diese Notizen an den Herausgeber oder an Herrn Dr. Becker in Darmstadt gelangen zu lassen*).

IST DIE MEDAILLE DER LUCREZIA BORGIA VON FILIPPINO LIPPI ODER VON FRANCESCO FRANCIA?

Häufig begegnen sich in der Kunstgeschichte und Kunstkritik Probleme, welche uns eben so sehr anziehen und zur Entscheidung reizen, als sie sich durch den Mangel an Documenten und positiven Beweisen einer endgültigen Lösung entziehen. Ein solches Problem

*) Im November des vorigen Jahres empfing ich einen Brief nebst Photographie vom Herrn Oberlehrer Fritsche aus Wehlau, welcher mir Mitheilungen machte über ein in einem Winkel der Königsberger Stadtbibliothek, angeblich aus dem Nachlasse Hippels stammendes, Portrait Shakspeare's. Hippel hatte seine Sammlungen der Stadt vermacht. Die werthvolleren Gemälde waren der städtischen Gallerie einverleibt worden, das in Frage stehende als künstlerisch werthlos irgendwo an die Wand gestellt. Herr Fritsche sprach die Vermuthung aus, es möchte eine Nachbildung des Chandos-Portrait sein, allein es könne der Maler noch andre Portraits des Dichters zu Rathe gezogen haben.

Dies nun glaubte ich in meiner Antwort verneinen zu müssen; es scheint nach einem manierirten (mir übrigens unbekannten) Stiche des 17. oder 18. Jahrhunderts angefertigt, welchem allerdings das Chandos-Portrait als Original gedient. Darauf wies auch der Umstand hin, dafs es nach der rechten Seite gewandt ist, während zugleich das Licht von dieser Seite her kommt. Die ganze Auffassung verräth dafs in keiner Weise nach dem Leben gemalt worden sei.

Herrn Oberlehrer Fritsche in Wehlau sage ich hiermit noch einmal Dank für den Eifer mit dem er sich dieses Portraits angenommen. Es ist nicht möglich, dafs überall wo sich Kunstwerke als der Aufmerksamkeit würdig aufdrängen, jedesmal ein Fund von Bedeutung sich herausstelle. Wohl aber können dadurch dafs Kunstfreunde auch das geringste sich darbietende Werk der Vergessenheit zu entziehen und seinen Werth festzustellen bestrebt sind, unerwartete Entdeckungen noch gemacht werden und die dafür aufgewandte Mühe belohnt sich oft in überraschender Weise.

ist die meisterhafte Medaille mit dem Bildnifs de
in der Friedländer'schen Sammlung, welche sich
der Composition und durch das ungewöhnlich m
den meisten anderen Medaillen dieser Epoche u
Name des Künstlers, welcher sie verfertigt hat, i
sondern nur durch einzelne Buchstaben auf einen
deutet; allein der originelle und phantastische Chara
besonders in der Kehrseite ausspricht, hilft diesem
schwer verständlichen Inschrift ab; in der That hat
Medaille zum ersten Mal erblickt, als ich erstaun
des Filippino Lippi so deutlich wiederzuerkennen
Freude erfuhr ich damals, dafs mein Urtheil mi
Dr. Friedländer und des Herrn Prof. Jacob Bu
stimmte. Auch Herr Grimm war ursprünglich di
hat jedoch im Jahrgang 1866 seiner Zeitschrift
sucht und mit verschiedenen Gründen die obige M
zu müssen geglaubt. So sehr ich Herrn Grimm als
fältigen Forscher in Fragen der Kunstgeschichte und
und schätze, haben doch seine Gründe meine A
Medaille nicht zu erschüttern vermocht. Wenn
spricht: ein florentiner Künstler habe in den ersten
zehnten Jahrhunderts unmöglich einen so grofsen
freie vollendete Zeichnung gehabt, so trägt er dem i
rakter des Filippino Lippi nicht hinlänglich Rechn
unterschied sich in seinem wunderbar lebendigen un
wesentlich von seinen Zeitgenossen. Dies beweist
der Badia von Florenz, welches, obwohl schon in sei
Lebensjahr vollbracht, dennoch das schönste und voll
Altarbilder geblieben ist, und noch mehr beweisen
derungswürdigen Fresken in der Kapelle Brancacci,
Jahre später gemalt, alle florentiner Bilder seines Z

Fresken in der Kapelle Strozzi, noch sein Gemälde in S. Domenico in Bologna kennt, also eben diejenigen, welche die Zutheilung der Medaille rechtfertigen, indem sie Motive darbieten, welche der kühnen Haltung und der phantastischen Idee des an den Baum gebundenen Amors ganz entsprechen. Herr Dr. Friedländer hatte bereits ausgesprochen, daſs die Kehrseite der Medaille den grau in grau gemalten Fresken der Kapelle Strozzi sehr nahe verwandt sei; ich kann noch hinzufügen, daſs der Amor eine überraschende Aehnlichkeit mit dem heiligen Sebastian auf dem erwähnten 1501 gemalten Bilde in S. Domenico zu Bologna zeigt, denn dieser nackte, an eine Säule gebundene Heilige hat, im Gegensatz zu der ruhigen, gottergebenen Haltung in welcher ihn Francia und Costa auf ihren Gemälden darzustellen pflegen, eine bewegte Körperstellung welche fast Ungeduld ausdrückt; vielleicht bezieht sich darauf ein besonderes Lobeswort welches Vasari über ihn ausspricht. Der obere Theil des Körpers entfernt sich von der verticalen Linie der Säule und bewegt sich nach vorn in derselben Weise wie der Amor, und die Beine sind ähnlich gestellt und verkürzt. So weit vorwärts schritt der kühne Filippo auf seiner neuen Bahn.

Da Herr Grimm über den Styl der Gemälde der Kapelle Strozzi nicht selbst urtheilen konnte, beruft er sich auf die Meinung des Herrn Cavalcaselle, welcher die Decoration dieser Kapelle ein groteskes und bizarres Gemisch von Bewegungen und übertriebenen Formen nennt. Allein wenn auch dies Urtheil im Allgemeinen richtig sein mag und wenn der Eindruck, den diese Fresken machen, der unerfreulichste ist, ein groſses Genie auf unrichtigem Wege zu erblicken, so kann man doch andrerseits nicht verkennen, daſs trotz groſser Fehler sich auch höchst graciöse Partien hier finden. Und leicht konnte einem Künstler dieser Richtung ein kleines Werk, eine Medaille in ihrer Raumbeschränkung glücklicher gelingen als groſse Darstellungen.

Es bleibt der Einwurf zu erörtern, daſs keine Kunde von Medaillen-Arbeiten des Filippino auf uns gekommen sei. Allein wie zahlreich sind solche Lücken in der Kunstgeschichte! So gut auch Vasari über die toskanischen Verhältnisse unterrichtet sein mochte, ist ihm doch gewiſs manches entgangen. Fast alle florentiner Maler dieser Epoche waren ursprünglich Goldschmiede, wie kann man sich also wundern, daſs ein so gewandter und genialer Künstler wie Filippino, auch eine Medaille verfertigte, und daſs die Kunstgeschichte nichts

davon erwähnt? Dafs er während seiner Arbeit an
einen Ausflug nach Bologna gemacht, ist doch nich
dafs man es leugnen müfste. Und jedenfalls h
logneser Schule jener Zeit Berührungen gehabt;
unter anderm eine Federzeichnung im Museum de
ginal des sehr schönen Stiches von Marcantonio, w
Triumph des Titus und Vespasian nennt; diese
etwas schwülstige Weise der letzten Jahre des
zweifle nicht, dafs sie von ihm ist.

Herrn Grimm's Hypothese, unsere Medaille sei
Arbeit, weil er zu dieser Zeit lebte und weil Va
vielen Fürsten, wenn sie auf ihren Reisen zu B
ihre Münzen gemacht, kann nicht richtig sein, de
ist himmelweit verschieden von allen Arbeiten F
Zeichnungen und Münzen. Wenige Künstler blieb
langen Laufbahn ihrem Styl so gleichmäfsig treu
ist kein Irrthum möglich: Francia hat niemals ei
so freie Zeichnung erreicht, und ebenso ist der Ge
Baum gebundenen Amor entschieden zu phantasti
ihn dem Francia zuschreiben dürfte. Und wenn m
Lucrezia die Münzen und Medaillen vergleicht,
Gewifsheit als Francia's Arbeiten bekannt sind —
Bentivoglio, des Papstes Julius II, des Hercules u
von Ferrara, des Johannes Sforza von Pesaro u. s
man sich leicht von der völligen Verschiedenheit
cia's Medaillen und Münzen sind vom flachsten Re
Brustbild der Lucrezia ein ungewöhnlich hohes F
entspricht der Styl der Medaillen Francia's durc
Bilder und Zeichnungen, während die Medaille de
weit verschiedenen Styl zeigt. Demnach fällt auc

Ich erlaube mir zu dem (mir als Uebertragung aus dem Italienischen mitgetheilten) Aufsatze des Herrn Dr. G. Frizzoni, folgendes zu bemerken.

Meine Besprechung, die in den Händen der geehrten Leser dieser Blätter ist, sollte kein abschliefsendes Urtheil geben. Die Idee dafs Francia die Medaille gearbeitet haben könne, war nur eine Vermuthung, welche ich neben andern aufgestellt hatte. Allerdings entspricht die volle, abgerundete Gestalt des Amor nicht der nageren Grazie der Gestalten Francia's, ebensowenig aber denen Lippi's, dem wie allen Meistern vor Raphaels und Michelangelo's Blüthezeit eine gewisse höhere Anschauung des menschlichen Körpers fehlte, welche erst durch diese beiden in die italienische Kunst hineingetragen worden ist und vorher nicht vorhanden war. Die Feststellung dieses Unterschiedes: des Naturalismus vor Raphael und Michelangelo, und dessen was ich hier Idealismus nennen will, nach ihnen und unter ihnen, war der eigentliche Schwerpunkt meines Aufsatzes. Ich wollte darauf hinleiten: ein Werk wie dieser Amor könne ohne den Einflufs Raphaelischer oder Buonarrotischer Schule nicht gedacht werden und deshalb sei Lippi unmöglich, während Francia oder Caradosso (Foppa Papiensis) nach fremder Zeichnung oder Modell hätten arbeiten können. Sicherlich lieferten bedeutende Meister öfter dergleichen Zeichnungen, so dafs die beiden Fälle die zufällig allein überliefert sind: dafs Michelangelo um eine Zeichnung für den Revers einer Medaille, Raphael um ein Portrait für eine Medaille des Lorenzi Medici angegangen ward, nur deshalb die einzigen sind, weil solche Beanspruchungen grofser Meister in Nebensachen zu häufig damals vorkamen. Indessen andere Gründe als diese die Person des Künstlers betreffenden Erwägungen, hatten mich schliefslich zu dem Gedanken gebracht, es sei in den Buchstaben FPHFF der Name des Künstlers überhaupt nicht vorhanden. Sie bilden fast den Mittelpunkt der Composition. Die Tafel auf der sie stehen, mufste, scheint mir, die von Anfang an beabsichtigte Stelle für etwas zu sein dafs das Centrum dieser räthselhaften, durch die Umschrift in ihrer Unverständlichkeit nur gesteigerten Composition bildete. Die Buchstaben müssen Worte mit bestimmtem, wenn auch zugleich vielleicht absichtlich doppeltem Sinne angedeutet haben.

Es ist bekannt, dafs man im 16. Jahrh. etwas darin suchte, Devisen für Medaillen zu erfinden, die ein Geheimnifs enthielten ohne

es zu verrathen. Ich erinnere an den von Ginor stellten Atlas mit der Weltkugel und der Umschri lisse juvat, wohinter versteckt lag dafs Ginori Liebe einer hochgestellten Dame erreicht zu haben. von Borghini (Brief von 1565, bei Gaye, III, 181) 'un motto di lettere che sia per dichiaratione di qu breve, arguto, et che sia elegante'. Empfing man staben nicht den Schlüssel, so war es unmöglich Nun theilt uns Campori in seiner kleinen Sc Borgia un vittima della Storia, mit, Lucre Liebesbriefe an Bembo trügen die Unterschrift FF Buchstaben, hinter den ebenso unverständlichen FP auf das Verhältnifs hindeuten, und BO den absichtl BembO und BOrgia in sich schliefsen?

Nur das Eine spräche dagegen: dafs, wenn in eine Devise statt des Namens enthalten war, der Re daille eine doppelte Devise tragen würde: die Umsc den Buchstaben versteckten Worte. Doch warum

Noch etwas merke ich an, das auf die Entsteh in Bologna hindeuten könnte: der gefesselte Amo einem unter dem Namen 'Genius of Music' von Lo Gemälde Guido Reni's. Dies könnte vermuthen las der bekanntlich in Bologna lebte, habe die für die tigte Zeichnung vor Augen gehabt. Doch kann er Medaille selbst benutzt haben.

Wie dem nun sei, höchst erfreulich ist es, dafs aus Meinungen welche in Deutschland über italieni äufsert werden, erneute Beachtung schenkt. Möchte fortfahren, in diesen Dingen Vermittler zu sein, und ihm meinen Dank für den Aufsatz auszusprechen, de hoffentlich zahlreich nachfolgender Veröffentlichunge

NVOLLENDETE REITERSTATUE KAISER MAXIMILIANS IN AUGSBURG.

n Naglers Monogrammisten findet sich (I, 481.) über Meister Jörg ɔder Georg Muschgat, wie man ihn nun nennen will) die Notiz, er abe Kaiser Max zu Pferde dargestellt. 'Das Werk blieb aber im lodell im Hofe von St. Ulrich stehen, wo es zu Grunde ging.'

Da Herberger in seinem Conrad Peutinger, wo (p. 23) die eisten Muschgat betreffenden Daten zusammengestellt sind, dieses aisers Max zu Pferde garnicht Erwähnung thut, so wird Nagler seine achricht wohl Paul von Stetten verdanken, welcher in den Eräuterungen der in Kupfer gestochenen Vorstellungen der eichsstadt Augsburg (p. 91) also berichtet:

'Dafs es entweder der Rath oder das Reichs-Gotteshaus bei t. Ulrich, im Sinne gehabt' (dem Kaiser Max nämlich ein dauernes Ehrengedächtnifs zu stiften) 'beweiset das unausgearbeitete Bild ines Reuters, welches ihn vorstellen sollte, in dem Hofe bei St. Ulch, welches noch daselbst zu sehen ist (1765 scil.). Ich finde afs dieses Bild im Jahr 1509 hieher gebracht worden, und der erfertiger davon Meister Jörg, des Kaysers Bildhauer gewesen seye. llein das Werk kam nicht zu Stande.'

Wo hat Stetten das gefunden? Werlich's Chronik bringt nichts arüber und Gasser's lateinisches Original derselben ebensowenig. ie Augsburger Archive kenne ich nicht; enthielten sie etwas, so ürde Herberger es mitgetheilt haben. Glücklicherweise hilft die erliner Bibliothek hier aus, welche eine bis zum Jahre 1565 reiende Chronik eines mir unbekannten Verfassers besitzt, die für das 5. Jahrhundert sich auszugsweise an Zinck anlehnend, für das 16. lie Hauptpartie des Buches) wie es scheint selbständige Nachrichten efert*). Hier finden wir p. 280 folgendes:

'Wie man des Kaysers, byldtnus, in ainen Stain gehawen hatt.'

'Auch in diesem 1. 5. 0. 9. Jar. da bracht man Allher gen Augsurg, ain stuckh bossiert Ross, vnnd mann, auf ainand, von Ronbuch aufs dem Bürg, es hat die gestalt, d Kayser maximilian, at geben. 500 fl. geen sanct Vlrich, das man Jm ein gedechtnufs a solt machen, Allfo ward der Stain, mit grosser Costung, hieher

*) Manuscr. German. folio. 816.

gebracht, vnnd gehawen, durch mayster Jörgen, des
nufs, in Harnasch, Allso vonn aim stuckh, wie es dann
Vlrich, vnnd kam in dem Jar wie es ward angefange
bis geen Augspurg, mer dann die 500. f. so der Kayse

In heutigem Deutsch:

Im Jahre 1509 brachte man einen gehauenen
nach Augsburg, Ross und Reiter aus einem Stück,
aus dem Bürg. Die Sache verhält sich folgenderma
Max hat an St. Vlrich 500 Gulden gegeben, um ihm
davon herzustellen. Darauf wurde mit grofsen Kos
hiehergeschafft und von Meister Jörg der Kaiser in
ausgehauen, alles aus einem Stück, wie es zu St. Vlri
soweit es in dem Jahre in dem die Arbeit anfing,
Bis nach Augsburg allein hat es mehr als die vom
nen 500 Gulden gekostet.

Ob Stetten diese Notiz vor Augen gehabt, wis
doch mag es der Fall gewesen sein, da der eingekl
der Berliner Handschrift zufolge ein zweites Exempla
in Augsburg vorhanden war. Jedenfalls hat Stetten d
anders dargestellt als sie sich verhielt, denn der K
der sich ein Ehrengedächtnifs zu stiften beabsichtigte
nicht da, Meister Jörg sei 'des Kaisers Bildhauer' gew

Dafs es sich um kein Modell hier handelt, wie
ist klar. Man brauchte bossiren nicht nur von Wa
sondern auch von Marmor und Metall (D. Wörterbuch,
Kaisers Reiterstatue war, so verstehe ich die Stelle, in
den Maafsen in einen Steinbruch geschickt worden,
Ganzen zugehauene Block kam 1509 in Augsburg an
Jörg die Arbeit in Angriff nahm, sie in der Folge
Kaiser keine weiteren Zahlungen leistete, liegen lie
Jahr 1765 stand das begonnene Werk im Hofe vo
wo Stetten es noch sah. Was später aus ihm geword
ich nirgends, habe jedoch auch nur oberflächlich nach

Das Schicksal der Reiterstatue Maximilians eri
grosse Project Ludovico Sforza's, für das Lionardo
gebens so lange Jahre sich abmühte. Nur mit dem

Vielleicht liefs Meister Jörg die Arbeit an der Statue auch
shalb liegen, weil er um dieselbe Zeit bei andern künstlerischen
iternehmungen des Kaisers mit beschäftigt war. Statt Rotenbuch
s dem Bürg scheint Rotenbach aus dem Burggau (an der
nau nach Ulm zu) gelesen werden zu müssen. Ob in dortiger
gend Steinbrüche gewesen sind, weifs ich nicht.

LESSING'S BEMÜHUNGEN FÜR DIE DEUTSCHE KUNST-
schichte stehen als die ersten Anfänge einer bei uns wenn auch
r beabsichtigten wissenschaftlichen Behandlung da. Seine Unter-
chungen über die Fenstergemälde im Kloster Hirschau sind bekannt,
niger wohl was sich in seinen Collectaneen findet: allerlei Notate
deutlich zeigen wie sehr seine Augen in dieser Richtung alles
auchbare zusammensuchten. Einen kleinen Nachtrag erlaube ich
r im folgenden zu geben, mit dem Vorbehalt der Bitte um Ent-
uldigung für den Fall dafs Andere vor mir schon die betreffende
elle bekannt gemacht.

Im Theologischen Nachlasse (Lachmann, XI, 521) findet sich
e Streitschrift gegen den Pastor Göze über die von der Kirche
genommene Meinung: dafs es besser sei, wenn die Bibel von dem
meinen Manne in seiner Sprache nicht gelesen würde, und darin,
g. 531, folgende Stelle:

'Ich kenne die cöllnische Bibel recht gut, und habe sie nicht
st hier in der Bibliothek dürfen kennen lernen. Denn ich kannte
schon, als ich noch blos die alten Bibeln der Holzschnitte wegen
rchsuchte, und erinnere mich gar wohl, wie sehr ich mich freute,
s ich in der Vorrede derselben eine sehr merkwürdige Anekdote
r alten deutschen Kunstgeschichte entdeckte. (e)'

Diese Anmerkung 'e' fehlt aber wie alle Anmerkungen zu dieser
hrift Lessing's. Die Stelle aber lautet:

'Unde ouck vmme dat meere ghenoechde vnde leeffde kreghe
e mynsche dese werdige hyllighe schrifft tho lesen vnde sin tyt
r mede nuytlick thoe ghebruken: sint in etliken enden vnde capit-

telen figuren ghesat. Soe see van oldes ouck noch
ken vñ cloesteren ghemaelt staen: welcke ock dat s
ertoenen vnde meer erclaeren: dat de text des Ca
de figuren vindet ynne heft.'

Enthalten sind in der Bibel bildliche Darstel
allein zu den Büchern Mosis, Compositionen welche
hundert oder frühere Zeiten noch hindeuten.

Man sieht (wie Lessing auch bei den 'Fenst
Klosters Hirschau' ausführt) dafs die heilige Geschi
damals in schriftlichen Worten zum erstenmale ger
begann, während vorher die bildlichen Darstellunge
noch gröfsere Rolle spielten als selbst die mündlic
gen. Daher der gewaltige Einflufs Dürers, der die
seinem ungemeinen Talente in so umfassender W
das Wort im besten Sinne genommen. —

Auch über Dürer ersah ich neues aus Lessing
zuerst die Stelle Wimphelings kennen lernte (Lach
aus der hervorgeht dafs Dürer bereits um 1502
Mann war, dessen gemalte Tafeln nach Italien kauf
tirt werden. 'Ejus (Martini Schön scil.) discipulus
rus et ipse Alemannus hac tempestate excellentissi
renbergae imagines absolutissimas depingit, quae a
Italiam transportantur, et illic a probatissimis picto
probantur quam Parhasi aut Apellis tabulae'.

Dürer konnte also wohl von bereits vorhand
reden, wenn er 1506 aus Venedig schreibt: die Mal
seine Sachen in den Kirchen.

Was für Gemälde aber sind das gewesen? —

Dafs man in Venedig Dürer auch in den folge
schätzen wuste, beweist eine Stelle der (im vorherge

Gleich dahinter 'Un Christo di legno fatto del fratello di Alberto Duro di 1000 Ducati valore.' —

Ueber Dürer in Italien handelt auch Hutten an einer Stelle von der ich nicht weifs, ob sie bereits benutzt worden ist, in dem Briefe an Pirckheymer vom 25. Oct. 1518 (Böcking, I, 199).

'— ille nostro aevo pingendi artificio Apelles Albertus Durer, quam illi (Itali scil.) cum nihil facile Germanum laudari apud se aut ex invidia qua gens illa peculiariter laborat, aut recepta jam vulgo ibi opinione, ad omnia quae ingenio indigent hebetes nos esse et inertes, patiantur, ita tamen admirantur, ut non solum ultro ei concedant, sed et quidam, ut opera sua vendibiliora faciant, illius sub nomine proponant.'

Dies könnte auf Marc Antons bekannte Fälschungen gehen, in Bezug gesetzt aber zu Dürers Briefstelle sich auf Gemälde deuten lassen. Mir ist niemals eine derartige Fälschung jedoch vorgekommen. Sollte 'Christus unter den Schriftgelehrten' im Palazzo Barberini zu Rom dem seinen Ursprung verdanken?*)

In welchem Maafse Dürer übrigens die italienischen Meister beeinflufst hat, lesen wir am offenbarsten anerkannt in folgenden Worten Vasari's, wo er über Puntormo's Verfallen in Dürersche Manier spricht (XI, 50): 'Nè creda niuno che Jacopo sia da biasimore perchè egli imitasse Alberto Duro nell' invenzioni, perciocchè

---

*) Aeufserst spärlich finden wir italienische Meister in Deutschland erwähnt, weshalb ich eine Notiz der Werlich'schen Augsburger Chronik hier abdrucke (p. 260) 'Auff diesem Reichstag (im Jahre 1500 scil.) begab sichs, dafs ein Italianischer Mahler ein Hirschen vnd Hündtlein, so ein E. Rath allhie ausz befelch desz Keysers in den Stattgraben bei dem Gegginger Thor gehen hatte, abmahlen solte, der aber, alsbald er von dem Hirschen vermerckt war, von jhme zu todt gestossen worden.' Lateinisch bei Mencken, I, p. 1726 folgendergestalt: 'Contigit praeterea in his comitiis, ut Italicus quidam pictor in civitatis fossam infra Göggingensem portam incautius cervum ac cervam, quae Caesaris jussu ibidem alebantur, depicturus sese demiserit, ac statim a cervo olfactus misere cornibus confossus est.' Statt Hündtlein hatte der Uebersetzer wohl 'Hindin' geschrieben was der Drucker misverstand.

Einen zweiten Italiäner zu Augsburg finden wir um diese Zeit in Peutingers Hause. Auch hier ist kein Name genannt. Peutinger schreibt den 1. Nov. 1509 dafs er einen geborenen Römer, der 'in dem goldschmid vnd maler werke fürgeng vnd kunstlich' sei, jetzt bei sich habe. (Der Brief abgedr. in Th. Herberger's Conrad Peutinger in seinem Verhältnifse zum Kaiser Maximilian, p. 23, Anm. 70).

questo non è errore, e l'hanno fatto e fanno conti
pittori: ma perchè egli tolsa la maniera stietta tede
ne' panni, nell' aria delle teste e l'attitudini; il ch
e servirsi solo dell' invenzioni, avendo egli interam
e bellezza la maniera moderna.'

Nun fällt bei Puntormo die Nachahmung Dür
1520—1540 etwa. Es handelt sich, wie aus vielen
Vasari's hervorgeht, nicht allein um die Compositio
sondern, bei Köpfen und Gewändern zumeist, auch
Nur die eine Stelle noch (p. 50): '— fece (Puntormo s
Cristo deposto di Croce, usando la medesima m
scil.), ma con molta unione di colori (Vasari hatte vie
Nebeneinandersetzen der Farben im Sinne, die Bunt
Dürer in Betreff seiner Jugendwerke Melanchthon g
anklagte): ed in questa, oltre che la Maddalena, la q
a Cristo, è bellissima, vi sono due vecchi fatti per Jose
Nicodemo, che se bene sono della maniera tedesca
bell' arie e teste di vecchi, con barbe piumose e c
cezza maravigliosa, che si possano vedere.' Dies k
wundervollen Heil. Jacobus erinnern, einen Kopf i
von der höchsten Feinheit und mit der Jahreszahl
der heute in den Uffizien ist*). Dies Stück aber,
Philippus, kam erst unter Großherzog Ferdinand, d
dinand III sie schenkte (Heller, II, 161), nach Fl
andere Gemälde von Dürers Hand hatten früher ihr
gefunden? Die Anbetung der Könige vielleicht, od
Portrait? Beide aus frühester Zeit? Oder das Port
ters (eine Copie jedoch, soviel ich weiß), und allerl
wäre von Interesse, bei den einzelnen Stücken festzu
cher Zeit sie nach Toscana gelangten. Denn in Ven
tormo nicht, während, auf der andern Seite, Vasari, d
haft registrirt was ihm von Werken der einzelnen
sichte kam, kein einziges Gemälde Dürers als in Flo
anführt und von Dürers Malereien nur das nennt wa
ihm besaß und was er selbst in Venedig von Dürers

---

*) Photographisch billig zu haben, wie eine große An
florentiner Gallerien.

Und so könnte obige Stelle sich am Ende trotzdem auf die Composition allein beziehn. Ich hatte bei meiner Anwesenheit in Florenz zu wenig Aufforderung, gerade diese Werke Puntormo's genauer zu untersuchen. Vielleicht nimmt Jemand der hier besser beschlagen ist, die Frage auf. —

Dürers Ehe ist fast so sprüchwörtlich geworden wie die des Socrates und der Xantippe. Bemitleidenswerth erscheint schon der erste Schritt. Sein alter Vater — Dürer erzählt es selbst — habe mit dem Vater seiner zukünftigen Frau 'gehandelt', und die Sache sei so zu Stande gekommen.

Wir kennen die näheren Verhältnisse nicht, und es kann wohl sein dafs Dürer, seinem Vater gehorsam, die Frau nahm welche dieser für ihn ausgesucht. Man vergesse bei dieser Heirath aber nicht, dafs auch für den Fall, dafs es sich hier um Liebe und in der Folge um die glücklichste Ehe gehandelt, kaum ein anderer Weg zu deren Anfang möglich war, als ein Handel des alten Dürers mit dem alten Frey. Alle Ehen wurden unter ähnlichen Verhältnissen damals so geschlossen. Unsern heutigen Maafsstab anzulegen, wäre das allerungerechteste. Die väterliche Gewalt war damals anderer Natur, ebenso das Verhältnifs der Familienmitglieder zueinander. Dürer sagt nirgends dafs ihm die Partie zuwider gewesen, und das genügt um uns die Gewifsheit zu geben, es sei diese Ehe nicht anders zu Stande gekommen wie alle Ehen zu jener Zeit. —

Ferner: es findet sich an sehr vielen Stellen, nirgends aber mit beweisendem Citate versehen, ein Spruch Raphaels über Dürer wiederholt: was aus Dürer geworden sein würde, wenn er die antiken Muster vor Augen gehabt. Mit nichts wüfste ich eine derartige Aeufserung zu belegen. Bekannt ist mir nur, dafs Vasari seine Kenntnifs Dürerscher Wirksamkeit einem Briefe des Lamberto Lombardo, bei Gaye, III, 173 abgedruckt, verdankte, und dafs sich darin die Stelle findet (p. 177) 'Chi dubita si quell' mirabile ingegno dotato di sì divina mano e di tante altre facultà, si fosse messo a considerare le reliquie delle antiquità, quelle stupende figure di Montecavallo, quel perfetto Laocoonte, et le terribili attitudini et sforzimenti di quelli doi goiveni ligati dalli serpenti, quell' Hercole grande, carnoso et musculoso, il suelto, gagliardo, morbido Apolline, certi liberi padri o Bacchi et delle donne tante belle Venere, quali ornamenti sariano restati nelli suoi libri della proportione dell' homo?'

Da die Behauptung nun, Raphael habe dergleichen
sich so oft findet, so würden sich diejenigen welche
etwa in petto behielten, besonderen Dank erwerben
veröffentlichen wollten. —

Da mir die Schriften welche davon handeln, ob
Holz geschnitten, nicht gleich zur Hand sind, finde,
hin dafs bereits benutztes neu vorgebracht werde, f
hier noch ihren Platz. Passavant, der im ersten Th
Graveur ein Resumé der sich entgegenstehenden Mei
dafür vorgebrachten Gründe giebt, führt sie nicht a

Opera Alberti Dureri. Arnhem MDCIIII, Boge
tire diese Ausgabe da ich Dürers Werk zufällig in
nen lernte und die Stelle daher anmerkte).

'Darausz kumbt das manicher etwas mit der fe
auff ein halben bogen papirs reyst, oder mit seim
in ein klein höltzlein versticht dez würt künstlic
dann eins andern grosses werck daran der selb ein
höchstem fleysz macht.'

Auch unter den von Heller ausgezogenen Stellen
nicht. Wir sehen aus ihr, dafs das Holzschneiden,
blofs das Zeichnen auf den Block, von Dürer zu
einfacheren Mitteln, einem Gedanken eigenhändig unm
druck zu geben, gezählt wurde. Dafs Dürer mit
aber sich selbst, oder doch seines Gleichen gemeint

wie sie Niemand vor ihm und nach ihm zu Stande gebracht hat. Höchst interessant aber die Königsburg welche Dürer construirt. Für einen idealen König baut er ein ideales Schlofs, legt um dasselbe eine Stadt an, deren Besetzung mit Bewohnern er genau beschreibt, und umgiebt das Ganze mit Befestigungen. Kaum dürfte sich ein stärkerer Beweis für das von Pirckheymer hervorgegebene Träumerische in Dürers Natur finden als diese architektonischen Phantasien. Man kann sie nicht anders nennen, denn das praktisch Ausführbare scheint hier fast geflissentlich aufser Augen gesetzt worden zu sein. Dadurch ist ein seltsamer Zug von Freiheit und Grofsartigkeit in seine Pläne hineingekommen. Ich bedenke dafs diese Gedanken Dürers letzte Jahre erfüllten. Dafs er krank und hinschwindend und selbst seinen nächsten Freunden selten sichtbar, in seiner Stube steckend an diesem Buche fortschrieb, dessen buchhändlerischen Erfolg (nach seinem Tode) man heute kaum mehr begreift. Denn auch die Berechnungen der menschlichen Proportionen, die mit fast unbegreiflicher Beharrlichkeit oft bis ins Unmögliche ausgesponnen sind, tragen zuweilen den Charakter blofser Hirngespinnste. —

Einer genauen Untersuchung bedarf das sogenannte Holbein'sche Skizzenbuch des Berliner Museums, das zuerst Dürer zugeschrieben, auf Rumohrs Autorität hin nun dem jüngern Holbein beigelegt wird. Meiner Ansicht nach ist dies eine Unmöglichkeit, doch will ich ebensowenig Dürer nennen. Die Blätter haben drei verschiedene Ueberarbeitungen auszuhalten gehabt und bedürfen einer genauen Vergleichung mit dem was von Dürer'schen Silberstiftblättern vorhanden ist. Dafs der jüngere Holbein diese Blätter nicht gezeichnet haben kann, zum Theil wenigstens nicht, geht schon daraus hervor, dafs der Abt Mörlin Anfang 1510 starb und das Lomenetlin in demselben Jahre aus der Stadt verwiesen ward. Ein zwölfjähriges Kind aber zeichnet dergleichen Portraits nicht. —

Lessing hat sich noch zwei Stellen über Dürer notirt (XI, 335): 'De Durero v. Opmeer, Chronogr. p. 755.' und 'De Dureri artificiosissima pictura v. Joseph. Rosaccerum in Prospectu Mundi, p. 9.' Opmeer enthält durchaus nichts von Belang; das zweite Werk befindet sich auf der Berliner Bibliothek nicht.

EINFLUSS GRIECHISCHER KUNST AUF ALBR

Legen wir die Photographien der Reiterstatue Coll
griechischen Pferde vor dem Giebel der Marcuskirche n
so ergiebt sich für mich als höchst wahrscheinlich dafs l
Modelle gewesen.

Nun aber vergleichen wir mit Colleoni's Reit
Ritter auf dem Blatte: Ritter, Tod und Teufel. Kei
walten, dafs das Pferd hier eine Nachahmung des
Pferdes sei. Dürer mufs das Denkmal in Venedig
später (1513) für seine Zwecke verwerthet haben. D
Haarbüschel zwischen den Ohren sogar hat er beibeh
einen Busch von Eichenblättern daraus machte. Die
der drei Werke und ihr Verhältnifs zueinander ist so
leuchtend, dafs sie jedem der die betreffenden Blät
will, sofort in die Augen springen mufs. In einer
Dürer, aus eigenem Gefühle wohl, zum ersten Or
gekehrt. An Colleoni's Pferde finden sich, unschön
Ohren mit den Oeffnungen nach hinten gekehrt: Dürer
nach vorn gerichtet wie dies bei den griechischen Ross

Dafs er sich auch diese in Venedig genau ang
wir nicht bezweifeln, ob er sie zeichnete wissen wir ni
(soviel hier dieses Wort erlaubt ist) ahmte er im vor
Colleoni's Rofs und nicht eines der Originale nach.

Will man übrigens recht empfinden, dafs Dürer
und Teufel nicht etwa dennoch ein deutsches Pferd
habt, dessen Conterfey nur zufällig mit Leopardi's V
stimmte, so vergleiche man die beiden Couriere und
Eustachius, welch ganz andere Natur sich da ausspr

In welchem Maafse aber verliert Leopardi's Pfer
mit seinen griechischen Urbildern zusammenhalten,
jugendlich schlank aufstrebenden Wuchse eine Naturb
rathen wie sie kein späterer Meister besessen hat! L

*) Beide Blätter gehören zu den schönsten Venetianer
kosten, jedes einzeln, 1 Thlr. 20 Sgr. 'Ritter, Tod und Teuf
sitenkarte für wenige Groschen zu haben.

he ich es in diese gefährliche Nachbarschaft versetzte, erschien mir als hervorgegangen aus tüchtigem Studium. Der etwas zu schwere, ein wenig gestreckte Leib, die zu stämmigen Beine die für ihre Kürze doch nicht Masse genug bilden, der steife, beinahe hölzerne Hals; alles konnte getreue Nachahmung eines Lieblingsthieres sein vielleicht, das Colleoni bevorzugte, wie man ja einiges Abnorme des Marc-Aurelischen Pferdes auf dem Capitol so zu erklären versucht hat. Der Vergleich mit den griechischen Originalen läſst diese Annahme als viel zu günstig erscheinen, und das Werk, auf dem der Lebensruhm eines modernen Künstlers sich aufbaute, erweist sich in seinen Eigenthümlichkeiten nur als die unvollkommnere Nachbildung älterer Werke deren Künstlernamen niemand kennt und für die erst die Photographie als stiller Advocat auftreten muſste um den unwiderleglichen Beweis ihrer übermächtigen Schönheit darzubringen.

Es lieſsen sich hier Betrachtungen anschlieſsen darüber wie die Griechen bei Darstellung von Pferden das Füllenhaft-jugendliche zum Ausgangspunkte nehmen, während später, bei den Römern schon, ausgewachsene ältere Thiere gewählt werden. Endlich, von den allerneuesten Bestrebungen müſste vergleichend gehandelt werden, da sich die moderne Bildhauerei in der Pferdesculptur vielleicht am unbefangensten ausgesprochen hat. Dies hier durchzuführen fehlt es einstweilen noch an Material. Was der Unterschied aber besagen wolle und wie tief es mit der ganzen Anschauungsweise der Griechen verwachsen sei, die immer nur die Blüthe des Lebens im Auge halten, auch das muſs ein bloſser Vergleich der Photographien schon, als Ahnung wenigstens, dem Vergleichenden klar werden lassen.

Ob Shakspeare je von Holbein Notiz nahm? In der Einleitung zur Taming of the Shrew finden wir:

> We'll shew thee Jo, as she was a maid;
> And how she was beguiled and surprised,
> As lively painted as the deed was done.

Walpole behauptet (I, 148) der Herzog von Buckingham habe eine Jo und Jupiter von Holbein besessen.

ein unsicheres bezeichnen hört. Es läuft hinaus auf so
nung des vorhandenen Materials. Man scheidet es s
seiner Beschaffenheit nach, und giebt im allgemein
Quelle den Vorzug vor der jüngeren, der originalen
der abgeleiteten. Jedermann aber weiſs daſs diese
auch vom scharfblickendsten Auge nur bis auf einen
geführt werden können, daſs das was an schriftliche
gen über die Thatsachen zurückblieb, immer nur
verzerrte Schattenrisse sind, und daſs schlieſslich d
Gesammtresultat gezogen werden soll, vorgefaſste
müssen, subjektive Ansichten eines Schriftstellers,
weise er die sich darbietenden Indicien so gut al
werthet. In allen mir bekannten historischen Fors
sich niemals um anderes als um die Indicienbewei
structionen gehandelt, für die selber man den Bewei
man, um einen jetzt veralteten, ehemals sehr geläu
zu gebrauchen: aus der Pistole schoſs. Ideen wer
der Pistole geschossen werden, scheint mir.

Stehn die Dinge so aber, dann sollte man, möc
nicht zu groſses Gewicht auf die gerühmte historische
Und in der That, man beginnt sie zu umgehen be
gleich die Facta aus der Pistole zu schiessen. Hier
eben so wenig irgend jemand dem um die Wahrhe
zugeben können daſs jene, sich als so mangelhaft er
rische Methode, bei all ihrer Unzuverlässigkeit, denno

objectiver Feststellung des Thatbestandes ebenso wenig fehlen lassen dürfen, als der Historiker an der Anwendung der historischen Methode. Ich erlaube mir dieselbe im Folgenden auf ein kunstgeschichtliches Factum zu appliciren, das man bisher ohne ihre Hülfe zu constatiren versuchte, ja sogar, wie es scheinen könnte, bereits constatirt hat, und das sich dennoch, sobald man die inductive Methode nüchtern zu Rathe zieht, in ganz anderer Gestalt zeigt. Es wurde angenommen bisher, Holbein der Jüngere sei der Sohn des unter dem Namen des älteren Hans Holbein bekannten Augsburger Malers. Es wird sich zeigen wieweit diese Meinung eine wissenschaftlich erlaubte war, und in wieweit es, von der Erlaubnifs der historischen Methode ausgehend, gestattet sein wird, die Vaterschaft des berühmten Meisters auf eine andere Persönlichkeit zu übertragen.

Die Frage nach der Vaterschaft bei grofsen Männern ist keine so müfsige. Jeder bedeutende Mann ist das Product einer Familienkraft die in ihm gipfelt und deren letzte Repräsentanten Vater und Mutter waren. Ich erinnere an Goethe, der was ihm an geistiger Eigenthümlichkeit aus der Hand des schöpferischen Schicksales zuflofs, in den bekannten humoristischen Versen auf väterliche und mütterliche Eigenheiten zurückführt. Auch fragt Jedermann sogleich bei grofsen Leuten, von wem, wo und wann sie geboren seien, ohne dafs Vater, Ort und Jahreszahl an sich irgend scheinbare Wichtigkeit hätten. Es hat sein Natürliches also, wenn wir auf eine sichere Antwort hier auch bei Holbein einiges Gewicht legen.

Geboren ist Holbein im Jahre 1498. Wo er geboren ist, wissen wir nicht. Allerdings wird Holbein in Basel, gelegentlich seiner 1520 erfolgenden Aufnahme in die Zunft, 'von Augsburg' genannt, allein dies kann sich ebensosehr nur auf Augsburg als letzten Aufenthaltsort beziehn, wie das Attribut Basiliensis, das Holbein in England gegeben ward (Unterschrift von Hollars Radirung), auf Basel als letzten Wohnort geht. Ohne Zweifel wurde van Mander durch das in England notorische Factum, Holbein sei von Basel gekommen, zu der Annahme gebracht, dafs er auch dort geboren sei. Der historischen Methode nach nicht mit Unrecht. Und so möge Holbein auf die ihm in Basel zugetheilte Bezeichnung 'von Ausburg' (Hegner, p. 48) nun als Augsburger Stadtkind gelten; documentarische Nachweise jedoch über sein Zurweltkommen in Augsburg sind nicht vorhanden.

(Woltmann, p. 362). Uri, Basel, Frankreich, Engla
Augsburg, Wien sind die End- und Ausgangspunk
schweizerischen Nationalcharakter entsprechenden Bew

1515 verliefs Holbein der Jüngere Augsburg, in sei
und wandte sich nach Basel, wo seine früheste Sp
HOLB. gezeichnete Titelvignette für Froben ist (Pass.
407), scheint von da unbestimmt wann, nach Luze
gegangen und 1520 erst sich dauernd festgesetzt zu h
1523 aber ging er nach Frankreich, und gleich dar
land, kam zurück, ging wieder, kam noch ein-, zw
und blieb endlich in London, wo er 1543 starb. Se
in Paris als Goldschmidt, und wendet sich dann wied
burg; dessen Sohn taucht in Wien auf. Hier hat sic
seitdem erhalten, während eine Tochter oder Enkelin i
reiche Verwandtschaft hinterliefs. Herr His-Heusler
gehandelt. Es ist zu bedauern, dafs seine Untersuchu
provincialen Interessen gewidmeten Zeitschrift ein w
sind. Herr His-Heusler würde sich alle Freunde Holb
verpflichten, wenn er seine werthvollen Forschungen zu
als Buch publiciren wollte.

Derjenige der zuerst über Holbein geschrieben ha
der, der 60 Jahre nach des Meisters Tode in den Niede
richten aufzutreiben suchte. Er giebt Basel als Ge
beins an. Wer sein Vater dort gewesen, wisse er nic

fährt er fort, (II, pag. 249) 'das Baselische Maler-Zunftbuch eines gewiſzern: Daſz nemlich der alte Hans Holbein, der auch ein guter Mahler gewesen, um vorgedachte Zeit (1498 scil.) als Burger in Augspurg gelebet, von dannen aber sich erst nacher Basel begeben, und daselbst seinen Sohn den jungen Hans Holbein hernach die Kunst gelehret, und in gemeldtes Zunft-Buch, für seinen Lehrling, einschreiben lassen, welches noch mehr bekräftiget das von dem jungen Hans Holbein gezeichnete Contrafät seines Vatters, und desselben Bruders, der auch ein guter Mahler gewesen, (die ich originaliter beyhanden habe, und in der Kupferplatte EE. samt des jungen Holbeins eigner Hand 1512, datirt, dem groszgunstigen Liebhaber mittheile) als bey den erstem diese Wort zu finden: Contrafät von Hans Holbein dem alten Mahler; Bey dem andern aber, Sigmund Holbein, Mahler und Bruder des ältern' etc.

Nun bemerken wir: Sandrart sagt nicht 1) ob er das Baselische Mahler-Zunft-Buch selbst gesehn; 2) wann der alte Holbein nach Basel gegangen; 3) ob der alte Holbein nach Augsburg zurückgekehrt oder in Basel geblieben sei. Er zeigt ferner, indem er sich auſser dem was er offenbar aus Van Mander abgeschrieben hat, nur auf jene Zunft-Buch-Notiz und gar nichts anderes beruft, daſs zu der Zeit wo er selbst sich in Augsburg aufhielt, das Andenken der Familie Holbein daselbst völlig erloschen war. Denn wäre es ihm gelungen dort irgend welche Originaltraditionen aufzutreiben, so dürften wir bei seiner pedantischen Schreibweise als sicher voraussetzen daſs er sie angeführt haben würde, mit derselben Sorgfalt mit der er die in Augsburg noch vorhandenen Werke des älteren Holbein aufgezählt hat.

Wie sehr Sandrart daran gelegen war zu sicheren Feststellungen zu gelangen, zeigen die Schlüsse die er aus einigen in seinen Besitz gelangten Zeichnungen zieht, welche heute in Berlin und England noch vorhanden, zugleich eine genauere Controlle der Art und Weise zulassen in der Sandrart sein historisches Material verwerthete.

Betrachten wir dasselbe näher. Das von ihm angeführte Maler-Zunft-Buch ist heute nicht mehr vorhanden, oder, wenn vorhanden, scheint die gegebene Notiz nicht zu enthalten. Nehmen wir an, es sei vorhanden gewesen, so giebt Sandrart die Notiz weder wörtlich, noch sagt er, daſs er sie im Originale selbst gesehn, noch daſs sie ihm in wörtlicher Abschrift zugegangen. Hauptsächlich käme es

darauf an, ob der ältere Hans Holbein in dem Buche als der Vater des jüngeren bezeichnet war. Wir dürfen dies bezweifeln. Denn was enthalten die von Sandrart angeführten Zeichnungen an Inschriftlichem? Die eine nichts als die Worte **Holbein der alt maler**: die andere **Sigmund Holbein der maler**. Beidemale hat Sandrart Zusätze gemacht!

Allein die Erweiterungen dieser Inschriften sind nicht die einzigen Freiheiten welche Sandrart sich gestattet zu haben scheint.

Vergleichen wir Hans Holbein des Aelteren Portrait wie Sandrart dasselbe, schwunghaft in Kupfer gestochen, seinem Buche einverleibt hat, mit dem Originale, das, in der Sammlung des Herzogs von Aumale befindlich, in einer Photographie auf dem Berliner Kupferstich verglichen werden kann, so stellt sich bei offenbarer Aehnlichkeit im ganzen Habitus, doch auffallende Unähnlichkeit der Gesichtszüge heraus, welche auf dem Originale ziemlich grob, auf Sandrarts Stich ganz bestimmt geartete individuelle Feinheit haben. Man könnte diese nun als Resultat von Sandrarts Bestreben ansehen, überall zu verfeinern, das auch bei Sigmund Holbeins Portrait hervortritt. Beim alten Holbein jedoch hat die Sache eine andere Bewandtniſs.

In der Berliner Sammlung findet sich auch das viel besprochene Blatt mit der Jahreszahl 1511 und den sich zugewandten Köpfen von Hans und Ambrosius Holbein, der erstere der Kopf eines etwa 13jährigen Knaben, der andere der eines schon gereiften Mannes. [redacted]

Stiche gab als er zuerst beabsichtigte*). Jedenfalls scheint die Zeichnung mit der Jahreszahl 1511 und den beiden Köpfen dazu beigetragen zu haben, Sandrart in der Idee zu bestärken, der Hans Holbein der Alte sei des jüngeren Hans Vater gewesen.

Nehmen wir Alles zusammen was Sandrarts Buch und die vorhandenen Zeichnungen an wirklich probehaltigem Materiale liefern, so ergeben sich folgende Daten:

1. Im Jahre 1511 hat es einen Knaben Namens Hans Holbein gegeben, den ein ungenannter Zeichner an einem ungenannten Orte portraitirt hat.

2. In demselben Jahre gab es einen, ihm vielleicht verwandten Mann, Namens Ambrosius Holbein (wenn wir 'pro' nach Dr. Woltmann's Vermuthung so ergänzen wollen).

3. Zu derselben Zeit hat ein Maler, Holbein der Alte genannt, gearbeitet.

4. Zu derselben Zeit hat ein Maler Sigmund Holbein gelebt.

In welchem Verhältnisse diese vier zu einander standen, mufste ungewifs bleiben. Nur das eine ergab sich wohl: dafs der junge Hans Holbein und Ambrosius Holbein, beide auf demselben Blatte einander gegenüber, sich besonders nahe standen.

Erst in neuerer Zeit hat sich weiteres Material gefunden, und zwar über Holbein den Alten folgendes.

Er scheint identisch mit einem Johannes Holbein welcher sich auf einigen Gemälden so zeichnete und zuweilen 'Civis Augustanus' oder ähnliches hinzusetzte. Es findet sich ferner ein Maler Hans Holbein in Augsburger Steuer- und Rechnungsbüchern. Es werden ebendaselbst dessen Mutter, Frau und Kind, sämmtlich ohne Namen, endlich, es wird ein Sigmund Holbein als sein Bruder angeführt. Es findet sich ferner in dem Nachlafsinventar des Basler Buchhändlers Amerbach das Skizzenbuch eines Hans Holbein senior**) erwähnt. Es wird ferner 1499 ein Hans Holbein als Maler und Bürger zu Ulm nachgewiesen. Endlich, es stirbt 1524 in Augsburg ein Maler Hans Holbein. Die Belege für diese Daten finden wir was Augsburg anlangt in handschriftlichen Auszügen des Herrn

*) Ob diese Vermuthung übrigens das Richtige trifft oder nicht, ist für unsere Fragen hier natürlich ohne alle Wichtigkeit.

**) Keineswegs 'pater' wie man vermuthen sollte.

Archivar Herberger, von Dr. Woltmann am Ende seines Buches abgedruckt; die andern Daten sind an bekannten Stellen zu finden. Fassen wir sie in einen Stammbaum zusammen, so ergiebt sich:

N.
(nirgends erwähnt)

Sigmund Holbein (erwähnt 1506 und 1509) — Hans Holbein (erwähnt 1494—1529) ∞ N. (erwähnt 1508)

Sohn (erwähnt 1508)

Keine Spur einer Verwandtschaft dieser Leute mit dem jüngern Hans, noch mit Ambrosius, die auf folgendem, dem Anscheine nach durchaus legitimen Wege nun aber doch in die Familie hineingebracht worden sind.

Sigmund Holbein nämlich siedelt, unbestimmt wann, von Aug-burg nach Bern über, wo er 1540 sein Testament macht und seines mit Namen nicht genannten Bruders Sohn, Hans, zum Haup-erben einsetzt. Dies Testament wurde zuerst von Hegner publicirt. Ein von Herrn His-Heusler aufgefundenes Actenstück zeigt, dafs die bei Holbeins Uebergang nach London in Basel zurückgebliebene Frau ihren aus erster Ehe erzielten Sohn nach Bern schickt, um zu ihren Gunsten Sigmunds Nachlafs zu erheben. Ohne Zwei- war Hans Holbein der Jüngere mithin Sigmund Holbeins Erbe und da er von Sigmund selbst als sein Brudersohn bezeichnet wi

N.

Sigmund	Hans der Alte	Drei Schwestern
Hans der Jüngere	Ambrosius	Bruno
Philipp.		

Trotz all dieser Wahrscheinlichkeiten mache ich, das bereits Gesagte zusammenfassend, nun aber auf folgende Punkte von neuem aufmerksam:

1. Sigmund nennt den Namen seines Bruders, welcher Hans des Jüngeren Vater war, nicht; und nirgends, aufser bei Sandrart, wird Hans der Alte als Hans des Jüngeren Vater, oder dieser als jenes Sohn namentlich erwähnt.

2. Nirgends wird der Ambrosius des Berliner Blattes, oder der Ambrosius welcher 1517, laut heute noch vorhandener Notiz des Basler Zunftbuches, Basler Bürger wird, Hans des Jüngeren Bruder genannt, sondern nur an einer Stelle finden wir im allgemeinen die Angabe, es habe drei Brüder Holbein gegeben, Hans, Ambrosius und Bruno, welche alle drei Maler gewesen seien.

3. Nirgends wird gesagt, Sigmund habe nur den einzigen Bruder Hans, oder Hans nur den einzigen Bruder Sigmund gehabt.

4. Nirgends kommt ein Ambrosius Holbein oder Hans Holbein der Jüngere, wie schon bemerkt, in Augsburger Papieren vor.

Es bleibt mithin die Annahme, dafs Hans der Alte der drei Gebrüder: Hans des Jüngeren und Ambrosius' und Bruno's, Vater gewesen sei, Conjektur. Denn Niemand wird jenem Bezuge Sandrarts auf das Basler Maler-Zunftbuch beweisende Glaubwürdigkeit zugestehen. Beinahe 180 Jahre nach Hans Holbein des Jüngeren Geburt taucht diese höchst ungenügend mitgetheilte, vorher nie erwähnte, nachher niemals mit einem Document zu belegende Notiz Sandrarts auf. Was zumal gegen sie bedenklich machen mufs, ist, dafs Patin, welcher ein Jahr nachdem Sandrarts Akademie erschien, in Basel selbst ein Leben Holbeins als Vorrede zu der bekannten Ausgabe der Moria des Erasmus drucken liefs, mit keiner Sylbe dieser Notiz des Basler Maler-Zunftbuches erwähnt, welches ihm, der sich viel Mühe um Nachrichten gab, in Basel selbst in erster Linie zu Gebote gestanden haben müfste. Man könnte dagegen behaupten, Patin, welcher ein Interesse gehabt Holbein als geborenen

nur das Resultat einer Wahrscheinlichkeitsrechnu
Grundlage. Mag diese Rechnung noch so wahrsc
bleibt eine bloſse Rechnung. Fände sich mithin, u
dies anzunehmen, die zuverlässige Notiz: Hans
gere sei Hans Holbein des Aelteren Sohn nicht,
übrig bleiben, als einen dritten, unbekannten Brud
Hans des Alten anzunehmen, dessen Sohn Hans der
sein müſste. Oder gar, stellten sich die Dinge so,
würdigem Orte ein dritter Bruder Sigmunds und
namentlich als Vater Hans Holbein des Jüngeren
so läge kein Grund vor, diese Angabe zu bezwei
denn daſs ihrer Möglichkeit irgend etwas entgeg
etwas sich scheinbar freiwillig sogleich darbietend
das sich weiterher etwa heranziehen lieſse. Ja, so
gehn, daſs wir den auf dem Berliner mit 1511 bez
neben Hans Holbein dem Jüngeren erscheinenden
brosius, auf die bloſse, so bedeutend hervortretend
hin, für nicht den Bruder, sondern den Vater des
Hans Holbein erklärten. Wäre dies auch eine etw
jektur — es würde in diesem Falle also der jünger
nicht mit seinem Bruder, sondern seinem Vater nach
sein — so stände ihr doch nicht mehr entgegen, als
Notiz, Hans der Alte sei mit dem jüngeren Hans
Basel gegangen, entgegensteht: der einstweilige absc

keine Nöthigung vorliegt, abwiese. Unmögliches aber läge nichts vor. Und deshalb, (man verzeihe die Wiederholung): fände sich irgendwo die brauchbare Notiz: Holbein des Jüngeren Vater habe Ambrosius geheifsen und sei mit jenem, im Jahre 1517 Basler Bürger gewordenen Ambrosius Holbein identisch, so müfste dies unentdeckte Faktum sofort, ohne dafs irgend etwas dagegen vorgebracht werden könnte, acceptirt werden.

Und nun: nicht neuentdeckt, sondern seit Jahren bekannt, abgedruckt und wiederabgedruckt existirt ein Document bester Qualität, aus welchem hervorgeht, dafs Ambrosius Holbein, welcher nach Basel berufen ward, Holbein des Jüngeren Vater war! Und man hat diese Angabe, ohne die Echtheit des Documentes auch nur in Frage zu stellen, als Irrthum einfach beiseitigt! Hegner und His-Heusler sprechen sich, ohne Gründe anzugeben, in diesem Sinne aus; Dr. Woltmann läfst das Document, das bei Hegner abgedruckt zu lesen war, überhaupt fort; Mr. Wornum, schliefslich, hat es zwar gesehen, benutzt es auch als echt und zuverlässig, für andere Zwecke aber und indem er das was von Ambrosius Holbein darin gesagt wird ohne weiteres durchaus unberücksichtigt läfst.

Es möge, da Hegners Buch nur in geringem Grade verbreitet ist und Herrn His-Heuslers Aufsätze dem gröfseren Publicum wenig zugänglich sind, das Actenstück hier noch einmal zum Abdruck kommen.

Hegner, p. 31:

'Eine Supplication von 1611, Philipp Holbeins, Kaiserlichen Hofjuwelirs und Bürgers in Augsburg, bei dem Kaiser Matthias um Confirmir- und Besserung seines uralten adelichen Wappens, worin ihm auch gnädiglich willfahret wurde durch einen den 1. October 1612 verliehenen Adel- und Wappenbrief.' Die Supplication fängt an:

'Ew. Kaiserl. Majestät berichte ich hiemit allerunterthänigst, wie dafs meine lieben Vorältern die Holbain (so ihre Ankunft und Geburt auszer Schweizerland mehr als vor zweihundert Jahren haben) unterstehend adeliches Wappen in und allwegen, auch noch ehe und zuvor die schweizerischen Cantonen verändert, und der Adel hin und her an andern Orten sowohl in als auszerhalb des heil. Reichs zertheilt worden, geführet und gebraucht, und sich in ermeldtem Schweizerland erstlich

meines Uranherrn Vater Jacob Holbein in der Stadt Uri*), sein Sohn Ambrosi meines Grofsvaters Vater zu Basel in vornehmen Diensten und Aemtern, mein rechter Anherr Johann in der Mahlerey, als ein zu selber Zeit in ganz Europa weit berühmter Mahler (von dessen Hand E. M. nicht nur Ein sondern viel Stück, unter welches sonder Zweifel das uralt Holbeinische adeliche Wappen zu befinden, haben werden) gebrauchen lassen, wie nicht weniger mein lieber Vater sel. Philipp Holbein von Basel, weyland Kaiser Karl V und Ferdinand, christseligen Gedächtnisz in Kriegswesen und in anderem Werk. Ich für meine Person aber nun in die achtundzwanzig Jahr u. s. w.' Hier endet entweder v. Mechels heute verlorene Abschrift oder Hegners Abdruck derselben.

Und dieses so einfachen, unverworrenen, für die Familie Holbein höchst wichtigen Actenstückes Bedeutung und Rang war man bei sehenden Augen zu erkennen nicht im Stande! Hegner nennt es seltsam und verworren und begnügt sich mit Ertheilung dieser Attribute, um, ohne auch nur die Absicht einer Beweisführung, zu der Wendung zu gelangen, er citire das Schriftstück nur der Merkwürdigkeit wegen. Herr His-Heusler schliefst sich dieser Auffassung an, obgleich ihm durch das was er über Holbeins Sohn, den Goldschmied Philipp Holbein, selbst zuerst gefunden hat (Beiträge zur vaterl. Gesch. B. VIII) die Vermuthung gar nicht aufsteigen konnte,

denen vor allem um die Sache selbst und treue Sammlung des Materials zu thun war, sie abgedruckt. Es tritt als Entschuldigung hinzu für Hegner, dafs ihm die, vor ihm, von v. Mechel aufgestellte Stammtafel imponirte, welche Hans den Aelteren als Hans des Jüngeren Vater giebt, so dafs v. Mechel im Grunde die erste Vernachlässigung der Supplik zur Last fällt; für His-Heusler, dafs er keine Lebensbeschreibung Holbeins zu liefern beabsichtigte, sondern, ohne selbst Schlüsse zu ziehn, nur in Zeitschriften gelegentlich veröffentlichte was ihm über Holbein Wichtiges unter die Augen kam. Dr. Woltmann läfst die Supplik unbenutzt. Von welchen Grundsätzen Mr. Wornum ausgegangen sein kann, indem er sie nur um zu belegen anführt, Hans Holbein der Jüngere habe einen Enkel Namens Philipp gehabt, bin ich nicht im Stande zu erdenken. —

Der Stammbaum der Familie nimmt nun folgende Gestalt an:

Jacob.

Hans d. Alte. — Sigmund. — Ambrosius. — Ursula. — Anna. — Margaretha

Hans d. Alte: N. Sohn.

Ambrosius: Hans d. Jüng. — Ambrosius. — Bruno.

Hans d. Jüng. — Wittwe Schmidt.

Philipp.

Philipp.

Von Philipp Holbein, des berühmten Holbein Enkel abgefafst, der, auf den Ruhm seines Grofsvater stolz, sich, wie sich von selbst versteht, gerade zu diesem Schriftstücke die genauesten Daten zu verschaffen bestrebt sein mufste, nennt die Eingabe von 1611 Ambrosius Holbein als Urgrofsvater des Bittstellers. Wäre Hans Holbein der Alte, von Augsburg, Philipps Urgrofsvater gewesen, so würde dies demselben (selbst Augsburger Bürger) um so eher bekannt gewesen sein, als Philipp Holbein, des Bittstellers Vater, nach Augsburg zurückkehrte und über sein verwandtschaftliches Verhältnifs zu dem funfzig Jahre früher ersten Meister der Stadt ohne Zweifel unterrichtet war. Hans Holbein der Alte mufs ohne lebende Nachkommenschaft zu hinterlassen, gestorben sein, denn seine Söhne oder Töchter würden dann doch in seines Bruders Sigmund Testamente, gleich den Schwestern, bedacht oder wenigstens erwähnt worden sein.

Die Bearbeiter des Lebens Hans Holbein des Jüngeren haben

meist aber bei Feststellung seines Geburtsjahres. Es
nun von selbst, daſs mit der verlorenen Vaterschaft des
zugleich alle die Erzählungen in Nichts zerfallen, welche
Hans Holbein als Sohn Hans des Aelteren zum Mittel
und ist überhaupt der Mythus von des jüngeren Hans Ho
thätigkeit in Augsburg nun als beseitigt zu betrachten.
Erfindung, daſs der alte Mann mit den beiden Knaben
Holbein der Alte in der Basilica des heiligen Paulus
Holbein den Aelteren selbst mit seinen beiden Söhnen
brosius (oder Bruno) vorstelle. Ambrosius Holbein wird
burger Städtischen Büchern nirgends erwähnt, Hans
Jüngere gleichfalls nicht. Hans Holbein des Jüngere
soweit er uns interessirt, beginnt mit seinem Auftreten i
alles Vorhergehende bleibt als unverbürgt und ungewi
sosehr bei Seite liegen, daſs nicht einmal für Conject
punkte sich darbieten.

Ein Name des Stammbaumes, wie ihn die Supp
ganz neu, der Jacob Holbeins als Ambrosius' Vat
mann sagt (p. 69 seines Buches) es stehe fest, daſs
bein Hans Holbein des Aelteren Vater gewesen sei.
Rechnung nach Hans der Aeltere aber Ambrosius' B
muſs für uns Jacob Holbein auch Hans des Aelteren
sei denn daſs beider gemeinsame Mutter etwa zuerst
dann einen Jacob, beide Holbein mit Zunamen, zur Eh
Dies wäre zwar schon deshalb unwahrscheinlich, weil

In den Augsburger Steuerbüchern kommt ein Michel Holbein vor, zuletzt im Jahre 1486. Er besitzt oder bewohnt, zugleich oder successive, Häuser in folgenden Stadtgegenden: vor dem Hl. Kreutzthor, in der Nagengasse, am Pilgrimshaus, in der Salta zum Schlechtenbad, auf dem Diepolt, in dem Predigergarten. Am Diepolt (also nur in derselben Stadtgegend, nicht im gleichen Hause) finden wir 1486 zuerst eine Anna Holbainin, ungesagt ob Mädchen, Frau oder Wittwe. In anderen Stadtgegenden findet sich zu anderen Zeiten derselbe Name, ebenso Ottilie und Margret Holbainin. Möglich dafs diese letzteren beiden identisch waren mit den in Sigmund Holbeins Testamente genannten, allein nicht einmal als wahrscheinlich dürfen wir es ansehen, da die Familie Holbein in Augsburg ziemlich verbreitet gewesen sein mufs und gerade diese drei weiblichen Vornamen es nicht minder waren.

Ein Hans Holbein, nehmen wir an: unser Hans Holbein der Aeltere erscheint zuerst 1494, acht Jahre mithin nach Michel Holbeins letztem Erwähntwerden. Michel Holbeins Frau war 1490 zum letztenmale genannt, ohne Vornamen, als am Judenberg wohnend. Nun finden wir 1496 neben Hans Holbein eine 'Holbainin', seine Frau oder Mutter ?) und zwar wohnt er in der Salta zum Schlechtenbad, in der (aber nur in derselben Strafse!) allerdings vor acht Jahren Michel Holbein gewohnt. 1498 wird zuerst neben Hans Holbein 'seine Mutter' genannt.

Ist diese Mutter nun die Wittwe Michels? und war Michel Hansens Vater? Dr. Woltmann sagt, es stehe fest: Michel sei Hans des Aelteren Vater gewesen. Ich begreife wirklich nicht, was Herrn Dr. Woltmann zu dieser Behauptung bewegen konnte. Im Gegentheil, es steht nicht das mindeste im Wege, da den ausdrücklichen Worten der Supplick von 1611 zufolge Jacob Holbein des Ambrosius Vater war, diesen nun auch als Hans des Aelteren und Sigmunds Vater anzuerkennen. Michel Holbein bleibt einstweilen für uns unbekannt; er lebte in Augsburg, das ist alles was wir wissen, wie es ja dort und in Basel und anderswo mannigfache Holbeins gab, welche mit den unsern in keiner nachweisbaren Verbindung standen.

Dafs Hans Holbein des Aelteren Frau eine Tochter des Malers Burckmair gewesen sei, wie Dr. Woltmann, nach Paul von Stettens Vorgang, vermuthet, ist ein blofser Einfall. Beide Familien wohnten eine Reihe von Jahren am Diepolt zusammen. Dies alles was wir

Wer die Art und Weise kennt, in der bei allem
Holbein angeht, die einfachsten Fragen in eine künstl
rung versetzt worden sind, in deren zweifelhaftem Lic
gen konnte, das Offenbare zu ignoriren und das nicht
als vorhanden darzustellen*), wird es nur natürlich f
ich, um vollständige Klarheit herbeizuführen, das Res
führten Untersuchung noch einmal in einer kurzen Reih
und Antworten zusammenfasse.

1. Existiren gleichzeitige Acten über Holbeins Geb
über wer sein Vater gewesen sei? — Nein.

2. Wird während Holbeins Lebzeiten sein Vater i
nannt? — Nein, nirgends.

---

*) Man erwäge unbefangen folgendes: z. B. Der Münchener
besteht aus einem Mittelgemälde und den Flügelbildern. Für da
fanden sich Zeichnungen von der Hand des älteren Holbein. Folg
sind alle diese Gemälde sein Werk. Nein, sagen spätere Kunstfo
der Alte hat sie nicht gemacht, denn sie wären zu gut für ihn.
Holbein der Jüngere sie gemacht haben. Diesen letzten Schlufs
bleibe gar kein anderer Ausweg.

Safs denn Augsburg nicht voll von Malern damals? War den
der Jüngere zu der Zeit wo er dies Gemälde gemalt haben müf
(aufser dem Portrait mit der Jahreszahl 1511) eine Spur seiner un
Ambrosius Anwesenheit in Augsburg nachweisbar? Ist nicht da
Augsburg', das beiden bei ihrer Aufnahme in die Zunft zu F
wird, der verschiedensten Auslegungen fähig? Man kann diese F
genug wiederholen. Sobald man sich entschliefst, Holbeins Leb

3. Wird er erwähnt? — Ja, in Sigmund Holbeins Testament, als Sigmunds Bruder.

4. Wird irgendwo gesagt, Sigmund habe nur den einzigen Bruder: Hans Holbein den Aelteren gehabt, oder ist es aus irgend einem Grunde wahrscheinlich, Sigmund habe nur einen einzigen Bruder gehabt? — Nein, nirgends, und aus keinem Grunde.

5. Ist das Document von 1611, welches Ambrosius Holbein als Hans Holbein des Jüngeren Vater nennt, irgend verdächtig? — Nein.

6. Widerspricht sein Inhalt irgend anderen vorhergehenden oder gleichzeitigen Nachrichten? — Nein.

7. Wo wird Hans Holbein der Aeltere zum ersten Male Hans Holbein des Jüngeren Vater genannt? — 1675 von Sandrart.

8. Bringt Sandrart haltbare Beweise? — Nein.

9. Zeigt sich Sandrart als in diesen Dingen besonders unterrichtet? — Nein.

10. Ist besonderer Grund zu Zweifeln gegen seine Angaben vorhanden? — Ja, denn Patin welcher gleichzeitig mit ihm in Basel schrieb hat sie nicht.

Niemand wird auf Grund des vorhandenen Materials eine dieser zehn Fragen anders beantworten dürfen. —

Noch einige Worte darüber, Hans Holbein der Jüngere habe, wenn sein Vater bereits Basler Bürger gewesen sei, sich nicht selbst hinterher noch in die Zunft aufnehmen zu lassen nöthig gehabt. Hegner stellt dies (p. 49) auf. Ambrosius Holbein aber war nicht Bürger, (wie Ochs, der das Bügerrodel exprefs darauf hin durchgenommen hat, [V, 394.] nachweist), er war nur Hintersasse. Aufserdem aber, da Hans Holbein der Jüngere zu der Zeit wo sein Vater nach Basel kam, bereits ziemlich in den Jahren vorgeschritten war, wäre eine besondere Aufnahme dennoch nothwendig gewesen.

Auffallend ist, dafs wir von dem jüngeren Ambrosius und Bruno, welche auch Maler gewesen sein sollen, so gar nichts wissen. Nun lautet die Notiz der Amerbach'schen Papiere, in denen diese beiden sich einzig erwähnt finden, folgendermaafsen (Hegner, 39): 'Cum admissus essem (schreibt Fesch nämlich, dessen Papiere Patin wieder benutzte, dem Hegner folgte) ad inspectionem Musaei Amerbachiani, ab haeredibus audivi, in schedis Amerbachianis reperi, tres fuisse fratres Holbenios, pictores omnes, hunc Johannem, Ambrosium, Brunonem'. Man bemerke, wie ungewifs die Herkunft der Nachricht

Tradition eintretenden vier Instanzen (es handelt sich
um mündliche Mittheilung!) sei Sigmund zu Brun
Doch ist das gleichgültig und kommt kaum etwas dara
dafs sich vielleicht gelegentlich eine Bestätigung dieser
findet, und es dann Vergnügen machte, im voraus darau
zu sein.

ANHANG ZUM VORAUSGEHENDEN.

Versucht sei noch die Vervollständigung eines auf Ho
lichen Distichons, welches Dr. Woltmann auf dem M
zeichneten Longford Castle-Portrait des Erasmus von
Holbeins*) (Dr. Woltmann muthmaafst im Anschlufse a
num und Andere: 'Quintin Massys') gefunden hat, und
gendermaafsen in Seemanns Zeitschrift (1866, p. 204) r

ILLE EGO JOANNES HOLBEIN NON FACILE ..
MICHI MIMUS ERIT, QUAM MICHI .... T

Diesen Resten zufolge könnten die Verse etwa gelaut
non facile primus, Mihi mimus erit, quam mi
erit; doch scheint fast, Herr Dr. Woltmann habe
vermuthet, wo nur I, und MUS wo VIS stand. Verhäl

*) Cf. Holbein's Geburtsjahr, p. 21. Man bedenke: Das Por

so, dann dürften wir ergänzen: non facilius quis Quis mihi mimus erit, quam mihi Momus erit. Dafs dieses fehlerhafte Epigramm, so echt auch die Jahreszahl MDXXIII auf der Tafel ist, von Holbein selbst auf das Gemälde gesetzt worden sei, wird Niemand glauben. Irgend ein Verehrer mufs es darauf geschrieben haben.

Seltsam aber ist die Uebereinstimmung des Gedankens mit der Inschrift der Ragazer Tafel: Carpet aliquis cicius quam imitabitur. Und diese Inschrift wieder dem Inhalte nach an ihrer Stelle sehr auffallend, da der dargestellte Gegenstand, Herr Dr. Woltmann theilt dies in einem Nachtrage zu seinem Buche selbst mit, sich als eine Nachahmung Memling's erwiesen hat. Nehmen wir dazu dafs die Inschrift dieses kleinen Gemäldes überhaupt erst seit der Zeit zum Vorscheine gekommen ist, wo dasselbe in Augsburg restaurirt und Holbein dem Jüngeren zugeschrieben wurde, so bildet sich die Frage, ob das Motto Carpet aliquis cicius quam imitabitur nicht der Erinnerung an das Non facilius quis Quis mihi mimus erit quam mihi Momus erit, das man irrthümlich für einen Wahlspruch Holbeins hielt, seine Entstehung verdankte. Ich gestehe dafs sich mir diese Vermuthung aufgedrängt hat. Um so mehr, als meiner Behauptung: dafs die in Augsburg gleichfalls neu zum Vorschein gekommene Inschrift Jussu Venerabilis etc. bedenklich sei und den Verdacht einer Fiction nicht ausschliefse, bis heute nicht widersprochen worden ist. Sollte sich bei sachverständiger Untersuchung*) in der That herausstellen, die Inschrift der Augsburger Tafel sei neueren Datums, so dürfte die des Ragazer Gemäldes dadurch zu gleicher Zeit so zweifelhaft werden, dafs sie ohne eine unbefangene Nachprüfung in keiner Weise mehr als echt benutzt werden dürfte.

Freilich ist vorauszusehn, dafs die Unbefangenheit an welche ich hier appellire, sich nach Jahren vielleicht erst beschaffen lassen

*) Es ist mir die Notiz zugekommen, diese Untersuchung sei von einem Gelehrten, dem meine Zweifel an der Echtheit der Inschrift gar nicht bekannt waren, gemacht worden und er habe die Ueberzeugung gewonnen dafs die Inschrift falsch sei. Ich darf, da ich nicht dazu autorisirt bin, weiteres hier nicht mittheilen. Verhält sich die Sache aber so, dann würde eine genaue Nachprüfung alles dessen was bisher von Augsburg her an Material für die Familie Holbein geliefert worden ist, unumgänglich sein, und es wäre zu wünschen, dafs man in München die Sache in die Hand nähme. Diese Fälschung ist wichtiger für uns als die der Nenniger Inschrift, um die sich unsere Regierung mit Recht sofort bekümmerte.

tritt für den Einfluſs Lionardo's zuletzt wieder ein. Ic
gezeigt, indem ich auf Holbeins Reise nach Frankr
daſs dieser Einfluſs auch ohne die Annahme einer R
nach Italien (die Wornum übrigens gleichfalls für e
Conjectur hält) möglich sein konnte. Sei dem wie ih
Gemälde ist anziehend und der Stich giebt es vortreff

Wen aber stellt es vor? Hegner hat, ausgehend v
schrift und von Nebensachen auf anderen ähnlichen
selben Persönlichkeit zuerst wohl die Idee aufgeb
eine leichte Dame dargestellt. Die in die Falten d
greifende Hand bringt er mit dem Golde das die an
deutiger Weise ausgeschüttet zu haben scheine, inder
Gold verlange, in Verbindung. Dr. Woltmann nimmt, o
Hegner zu nennen, diesen Gedanken in umfangreiche
und erkennt sogar in dem auf dem zweiten Basler Po
ben Dame sichtbaren Amor ein Kind dessen Vater
müsse, da es mit den beiden eigenen Kindern Holb
Gemälde welches Holbeins Familie darstelle, eine 'u
Familienähnlichkeit' habe. Ich führe dies nur an,
merkung daran zu knüpfen daſs die Provenienz der b
mit denen Holbein seine Frau auf dem bekannten Port
ler Museums dargestellt hat, keineswegs fest steht,
geneigt bin den darauf befindlichen älteren Knaben für F
zu halten, welchen Holbeins Frau mit in ihre zweite
brachte *).

darstellen, einige davon heben das Kleid genau in der nämlichen Art auf; es mufs damals in Basel die Mode gewesen sein. Allerdings werden diese Zeichnungen im Amerbach'schen Inventar als die Abbildungen leichtfertiger Dirnen bezeichnet, dies also spräche zu Ungunsten der Laïs Corinthiaca, und bestätigte ihren Namen nur. Die Frage aber wäre doch wieder: ob nur diese Art Frauen auf der Strafse sich das Gewand so aufgehoben, eine Manier an der in Betreff anständiger Haltung nichts auszusetzen wäre. Die Familie Offenburg, der die Lais Corinthiaca angehört haben soll, mufs eine in Basel angesehene gewesen sein. Der alte Plater erwähnt in seiner Lebensbeschreibung eines Junkers von Offenburg der mit ihm bei einem Hauskaufe concurrirte. Auf Plater's Buch will ich zukünftige Biographen Holbein's noch aufmerksam machen. Nirgends sonst ist das damalige Basler Leben so natürlich beschrieben. In Armuth und Reichthum arbeitete er sich dort durch Zustände durch, die uns heute kaum mehr begreiflich sind. Wie er als Geselle bei einem Seilermeister in Basel den langen Tag Hanf drehen mufs, kaum genug zu essen bekommt, und Abends in St. Lienhardt, mit der Seilerschürze vor, Vorlesungen über hebräische Sprache hält. Wie er mit seiner Frau dann dort Haus hält. Wie er allmählig in die Höhe kommt. Und um ihn herum der eiserne Egoismus der Bürger, durch den er sich siegreich endlich doch zu ansehnlicher Stellung durcharbeitet. Auch dafs Frankreich den Basler Augen in so natürlicher Nähe lag, geht daraus hervor, da Plater seinen Sohn, welcher Medicin studiert, nach Montpellier sandte. Dafs Holbein

an, er sei etwa 18 Jahre alt gewesen, so wäre er um 1527 geboren. Setzen wir das Gemälde in's Jahr 1526 etwa, so hätte sich Holbein um 1523 verheirathet und das auf dem Schoofse der Frau sitzende Kind wäre sein ältestes Kind, ein Mädchen, von dem später nicht mehr die Rede ist. Holbein's Sohn konnte so auf dem Bilde noch gar nicht dargestellt sein. Franz Schmidt heirathete 1536, könnte demnach als er mit seiner Mutter gemalt wurde 12 bis 14 Jahre alt gewesen sein und dem widerspricht sein Aussehn nicht, da dies bei Kindern bis zum funfzehnten Jahre, wie allgemein bekannt ist, nur selten eine genaue Schätzung des Alters erlaubt. Wollten wir dagegen annehmen, das Gemälde sei 1529 gemalt, als letztem möglichen Termin (die Zahl auf dem Gemälde zeigt bekanntlich nur 152.) so müfste Philipp Holbein, wenn er mit 12 Jahren in die Lehre kam, damals 3 oder 4 Jahre alt gewesen sein. Sagen wir sogar 5 bis 6: der dargestellte Kopf deutet immer noch einen entschieden älteren Knaben an.

An sich möchte diese Untersuchung müfsig erscheinen. Allein die Art und Weise wie Dr. Woltmann die angebliche Aehnlichkeit des Amors und der Kinder benutzt, zeigt, wie nothwendig es ist, hier auf den Grund zu gehn.

überhaupt in seiner Jugend mit Betteln, Stehlen, oft
raub sich durch Deutschland und die Schweiz durchst
Morgens,' erzählt er, 'hatt' ich kein Holtz, und wolt
Frauen-Münster predigen vor Tag, und als man zur
gedachte ich: Du hast kein Holtz und sind so vil
Kirchen? und dieweil noch niemand da war, gieng
Kirchen zum nächsten Altar, erwütschte einen Johan
ihme in die Schul in den Ofen, sprach zu ihm: Jägg
dich du must in den Ofen, ob du schon Johannes
Als er anfieng brünnen, gab es wüste grosse Blatte
von denen Oehl-Farben; ich dachte: Nun halt still,
das du aber nicht thun wirst, so wil ich das Ofen-Th
du must nicht heraus, der Teufel trag dich dann her
komt Myconii Frau, als sie zur Kirchen in die Predig
dann man zunächst bey der Thür fürgieng; sprach:
einen guten Tag, mein Kind, hastu geheitzet? Ich t
Thürlein zu, und sagte: Ja Mutter, ich hab schon ver
ich wolts ihren nicht sagen, sie hätte mögen schwätz
wäre auskommen, so hätte es mich dazumahlen mein L
Myconius sprach: Custos, du hast heut wol Holtz gha
Johannes hat das best gethan. Da wir die Mesz sing
riethen zwen Pfaffen an einander; des der Johannes
sprach zu dem andern: Du Luther'scher Schelm, du ha
Johannes gestohlen. Das trieben sie eine gute We

geschichteten Scheiterhaufen, zu dem eben noch neues Material herbeigeschleppt wird, darstellt, von Holbein stammt? Es stieg mir bei Betrachtung der kleinen, meisterhaft gezeichneten Composition diese Vermuthung auf. Für die Chronik selbst ist sie schwerlich gearbeitet worden, deren bildlicher Schmuck sehr verschiedenartigen Werthes ist. —

Ich komme noch einmal auf Holbeins Uebergang nach Basel zurück. Herr Dr. Woltmann hat da wo in seinem Buche (p. 177) die Meinungen derjenigen behandelt und widerlegt werden, welche eine andere Jahreszahl als 1516 für diesen Aufenthaltswechsel annehmen, die von mir oben angeführte Stelle Passavants mit Stillschweigen übergangen*). Es erscheint unzweifelhaft, dafs wenn Froben für ein 1515 in seiner Druckerei zu Basel gedrucktes Buch einen 'HANS HOLB.' gezeichneten Holzschnitt benutzte**), hierin, bis auf weiteres, der Beweis gefunden werden müsse: Holbein sei bereits 1515 in Basel thätig gewesen. Dies hat Mr. Wornum denn auch empfunden und den Widerspruch auf seine Weise zu lösen versucht. Holbein, sagt er (p. 135. Anm.) kam erst 1516 nach Basel: dies steht fest. Folglich, schliefst er weiter, ist die Zahl 1515 bei Passavant falsch und es mufs 1516 gelesen werden.

Im Jahre 1516 nämlich mufs Holbein, Dr. Woltmann zufolge (p. 176.), allerdings noch in Augsburg gewesen sein, weil er sonst einige Portraits des ihm zugeschriebenen Skizzenbuches nicht gezeichnet haben könnte. Statt nun zu dem sehr natürlichen Zweifel geleitet zu werden, ob denn dieses Skizzenbuch — (von dem Holbein einen guten Theil als Kind gezeichnet haben müfste, während er einen andern Theil, wenn er 1516 schon in Basel war, überhaupt nicht gezeichnet haben kann, es sei denn dafs er 1516 noch einmal aus Basel nach Augsburg zurückkehrte) — nicht von Jemand anders herrühre als von Holbein, wendet Mr. Wornum sein Mifstrauen gegen Passavant und verfährt ziemlich summarisch gegen diesen. Es lag doch wohl am nächsten, das betreffende, von Passavant

*) Dr. Woltmann scheint sie nicht gekannt zu haben, denn er erwähnt S. 201 den Holzschnitt auf den es hier ankommt, als in 'Druckwerken des Jahres 1516' zu finden. Dies entnahm er offenbar Hegner (p. 154), der den Holzschnitt früher als 1516 nicht gefunden hatte.

**) Mr. Wornum giebt in seinem Life of Holbein (das auf der Berliner K. Bibliothek vorhanden ist) eine Reproduction des Holzschnittes. Auch findet er sich in dem später citirten Bande: Xf 11, 705.

Arbeit einstweilen nicht möglich. Was zuerst zu s
scheint mir, ist eine Heimath in Rom, wo in ei
Kunstakademie (um im Allgemeinen diesen Namen
deutsche Gelehrte ihren Centralpunkt für gemeinsame S
müssen, aus denen hoffentlich auch ein Kunstblatt her
Das Interesse dafür scheint sich zu entwickeln; die W
einzuschlagen habe, ergeben sich später von selbst.

Was mich nöthigt, die Herausgabe dieser Blätte
geben, ist das zu große Maaſs von Zeit das sie in Ansp
Dies auch der Grund, weshalb sich das Erscheinen der
hinausgezogen hat. Beinahe ganz auf eigene Arbeit an
ohne die Aussicht, Hülfsarbeiter, wie sie mir zusagen,
Umfange zu gewinnen, bleibt nichts übrig als zurückzut
deren thätiges Interesse mich unterstützte, sage ich n
Dank. Vor allem Herrn Major Kuehlen in Rom, dem ic
verpflichtet bin. Auch den deutschen Blättern danke
hier und da mein Unternehmen erwähnt haben.

Berlin im Mai 1867.

Herman

NACHTRÄGE

ZU BAND I.

S. 23. Basta che io ò trovato Daniello da Volterra che sè morto in 4 di, e dicono di passione danimo chel suo cavallo non venne bene la prima volta, et là auto a rigittare, et ancora è nella fossa sotterato, talchè à messo sottoterra il maestro. Vasari an Borghini. Da Roma la mattina di pasqua 1566. Gaye III, 209.

S. 48. Potevam su montar di chiappa in chiappa. Inferno XXIV, 33.

S. 138. Dürers Gemälde in San Bartolommeo erwähnt von Vasari XIII, 23.

S. 143. Chi sta bene bene, non si muove, italienisches Sprichwort. Guhl II, 249.

S. 144. Uebernacht daufsen bleiben. Ochs, Geschichte von Basel V, 370.

S. 149. Die Ambraser Copie ist noch vorhanden, wie mir Dr. v. Zahn mittheilt. In der Anmerkung von Mechel statt von Machel zu lesen.

S. 166. Clovio besonders hat Dürers Compositionen bei seinen Miniaturen benutzt.

S. 168. Stube scheint nichts anderes zu bedeuten als Zunftstube und sich darauf besonders die Sendung des 'Oelbaumen Holzes' zu beziehen, die im Scherze gemeint war. Es bestärkt mich darin die Anmerkung p. 230 des dritten Theiles der von Hefs herausgegebenen Dichtungen Usteri's.

'In früheren Zeiten pflegten die Bürger von Zürich sich am Sonntag Abend auf ihren Zünften zu versammeln, um sich über die öffentlichen Angelegenheiten zu besprechen. Zur Bestreitung der Einheitzkosten des Zunftstubenofens im Winter schickten sie am Bechtelitag, 2. Januar, durch ihre festlich geputzten Kinder ein paar Batzen unter dem Namen 'Stubenhitzen' auf die Zunft.' --

In Engelbert Werlichs Chronik (Frankf. a. M. 1595) finde ich eine Stelle welche Dürers 'Husseck' erklärt. Seite 257 lesen wir: 'Da auch allhie den zehenden Tag des Weinmonates (1497 scil.) Georg Turzo von Crakaw, Ladislai defs Königs in Vngarn Pfenningmeister (sie nennens ein CammerGrauen) mit Anna Vlrichen Fuggers Tochter Hochzeit gehalten hatte, kame erstlich der gebrauch auff, dafs die Bräute, welche vor diesem, wenn es schon Jungfrauwen waren, mit einer langen Hussacken angethan, auff dem Haupt ein Schleyer mit viel Falten vnnd zweyen Ecken, zu solchem Ehren-

tag pflegten auffzuhaben: nun von der Zeit an, mit hinder sich hangenden Haarzöpffen, vnnd einen Krantz vou Kräutern vñ schönen Blumen auff blofsem Haupt, vñ auch nur in einem engen und nachschleiffenden Oberrock bey vns gen Kirchen geführt werden.'

Im lateinischen Original (Mencken I, 1722) lautete die Stelle:

'Porro celebrante hic X die Octobris nuptias Georgio Thurzone Craccoviense, Ladislai VI Ungrorum regis quaestore, Camerae comitem illi appelant, cum Anna filia Ulrichi Fuggeri, invaluit primum mos ille, quo novae nuptae, quae hactenus etiam virgines, longa palla corpus velatae, et caput plurimarum plicaturarum bicorno peplo, sive flammeolo, redimitae ad id festum fuerunt, retortis capillorum tricis, adpertique cum herbaceo serto vertice, adeoque arctiore, atque caudata tunica solum cinctae, ad templa apud nos deduci occeperint.'

Ueber Werlichs Chronik selbst noch eine Bemerkung. Dr. Woltmann benutzt das Buch in 'Holbein und seine Zeit' als Welser'sche Chronik. Allerdings bildet eine Uebersetzung von Marcus Welsers Acht Büchern Rerum Augustanarum Vindelicarum den ersten Theil der Werlich'schen Chronik. Diese gehen jedoch nur bis zum Jahre 550. Der zweite und dritte Theil der Werlich'schen Chronik, (um den es sich hier allein handeln konnte) besteht in einer Uebersetzung von Gassers Chronik die mit der Welser's nur insofern hier zu thun hat, als in der von Werlich herausgegebenen Uebersetzung Gasser da fortführt wo Wel-

Wenn man innen sie nun schawt,
So ist die Statt auffs schönst gebawt.
Die Gassen weit all nach der Schnur,
In einer Richtung sicht man nur.
Herrliche Häuser vnd Gebäw,
Stehn nach d'ordnung schön vñ new.
Auff allen Strassen sicht man stehn,
Die Gibel hoch von Stein gar schön,
Künstlich gemahlet allzumal
Appelles es nicht bessert wol. —

Ein Vergleich mit Appelles war damals das Gewöhnliche. Frenls Bewunderung Augsburgs culminirt übrigens in dem, was er .m Lobe des schönen Elsle sagt, deren musikalisches Talent ihn ıd ganz Augsburg damals bezauberte.

S. 213. Vasari nennt Rosso 'maninconico'.

S. 214. Giulio Leno und Bramante von Giulio Romano porıitirt. Vas. X, 93. Leno tritt in Mantua als Architetto del ıpa auf. Cf. Campori, Artefici italiani e stranieri negli state esnsi, unter Leno.

S. 215. Ueber die Bestallungen der genannten Künstler und ındwerker cf. Archivio Storico III. Parte I. 1866.

S. 223. Zeile 5 von oben lies manus für munus.

ZU BAND II.

S. 7. Vas. VIII, 23. — avanti che la capella di Michelangelo discoprisse, avendola nondimeno veduta. Das letztere ist ı Zusatz der zweiten Ausgabe.

S. 9. Hab einer dreifsig Jahr vorüber
So ist er schon so gut wie todt

ẓt Goethe im Faust. Cf. Düntzer, Goethe's Faust II, 116.

S. 13. Vasari sagt, X, 93, Giulio Romano habe für die Conıntinschlacht die Colonna Trajana und Antonina studirt. Ferner, II, 29, Raphael habe für die Vertreibung des Attila, in den anzen, die Colonna Trajana benutzt.

S. 21. Vas. XI, 70. — la quale (opera) per la bravura nelle ure e per l'astrattezza delle attitudine, non più usata per gli .ri, fu tenuta cosa stravagante — XI, 106. — Morto, pittore da Feltro, quale fu astratto nella vita come era nel cervello e nelle no-

vità — VIII, 31. — e sivede nella sua testa quella astraz
che si vede nel vivo di coloro che sono in estasi. — Vasari sc
beim Diogenes entweder gemeint zu haben, daſs er in sich ve
ken daliege, oder daſs seine Stellung eine auffallende, unerhörl
Wahrscheinlich hat er das letztere sagen wollen.

S. 33. Pollajuolo arbeitet eine battaglia de' nudi
Spanien. Alle florentiner Künstler haben Abgüsse davon.
V. 100.

S. 42. Zeile 2 von unten, statt ole zu lesen o dole.

S. 43. Z. 10. v. oben, Verse zu lesen statt Strophen. :
v. o. Groſsneffen zu lesen statt Groſsenkel.

S. 53. Pervicacia est morositas in sermonibus. Pir
mer, 218.

S. 54. Z. 17 v. u. dategli zu lesen für datagli.

S. 72. Zu erwähnen war auch noch des Herzogs Freu
Dürer. Cf. Düntzer 166. In den Venetianischen Epigrammen s
Goethe dagegen von Dürers 'apocalyptischen Fratzen'.

S. 110. 7 Zeile v. oben, D'Avalos zu schreiben statt D'a

S. 111. 7 Zeile v. unten, vor 'd. h.' 'sich' zu ergänzen.

S. 116. Für stanza als Atelier cf. Vas. XI, 3. —
(Vasari scil.) le stanze nel convento de' Servi per principi
fore certe storie in fresco de' fatti di Cesare nella camer
canto del palazzo de' Medici. —

[redacted]

INDEX.

Gedruckt bei A. W. Schade in Berlin, Stallschreiberstr. 47.



r Künstler und Kunstwerke. Jahrg. II. Tafel I.



Ueber Künstler und Kunstwerke. II. Tafel II.



Nach dem Original photographirt von *E. Milster* in Berlin.



Ueber Künstler und Kunstwerke. Jahrg. II. Taf. V.



Ueber Künstler und Kunstwerke. Jahrg. II. Taf. VI.